افتتاحية

عنـــدما طلب مـني الـزميـل الأسـتاذ الـدكـتور : عطاالله زرارقة رئـيس مخـبر اللغة الـعـربية كـتابة كلمة لافتتاحية العدد الأول من مجلة [الـباحث] سررت كثيرا بظهور هذا المولود الجديد إلى الوجود، ومبعث سروري أن الحلم الذي كان يراود الكثير من أساتذة قسم اللغة العربية منذ زمن طويل قد تحقق . لأن ميلاد مجلة فكرية في هذا الوقت بالذات ليس بالأمر الهين، نظرا لأمور كثيرة لا يتسع المجال لذكرها هنا .

وعليه فظهور مجلة [الـباحث] في هذا الوقت بالذات يعنى أن أسرة مخبر اللغة العربية قد خطت الخطوة الصحيحة في طريق المعرفة، وأنها بعملها هذا تكون قد حققت هدفا نبيلا . إن هذا المولود الجديد سيكون بعون الله تعالى نبراسا ينير طريق الباحثين إلى المعرفة العلمية، ودافعا لهم للتنافس في مجالات الفكر والمعرفة . فهنيئا لأسرة مخبر اللغة العربية، وهنيئا لأساتذة قسم اللغة العربية وآدابها، وهنيئا لجامعة الأغواط، بهذا المولود الجديد .وفقكم الله إلى ما يحبه ويرضاه .

د/ وذنـاني بـوداود

رئيس قسم اللغة العربية وآدابها

كلمة مدير المخبر

"وَخَيْرُ جَلِيسٍ فِي الأَنَامِ كِتَابُ" ! مقطع عبر من خلاله مولع بسنابك القوافي، عن العلاقة الحميمية الودودة، التي لا يعتريهاكلل، ولا يعكر صفوا مائها ملل، بين الإنسان، وما يكتب
الإنسان، بين عمق الأنيس ونعم الجليس .

ذلك المقطع وتلك العبارة الخالدة الحية حدت بي أن تكون مطلعا لكلمة أقدم بها " مجلة الباحث" التي شرفني زملائي الأساتذة بإدارة المخبر مخبر اللغة العربية وآدابها الذي يصدرها، فبهم ومعهم يبذل ما وسع البذل الأدبي والفكري ، وبجهودهم، وآرائهم يزرع الأمل في نفس من ضاقت عليه بما رحبت
.

إن مساحة "مجلة الباحث"، منفذ من منافذ البحث الأدبي والدراسات النفسية والاجتماعية والفكرية في الجامعة الجزائرية، تهتم بأفق البحث الأكاديمي والإبداعي، وتقدم صورة عن وظيفة الأدب باعتباره ظل الحياة الاجتماعية وموجها لها في الآن ذاته من خلال خصوصيات النص الأدبي، وانعكاسه على السلوك الإنساني ذوقا وممارسة، وفق أدوات العقل والعاطفة، واللغة والفكر، والكلمة والمعنى .

كما تعبر عن مستلزمات مقومات الإنسان، وتكيفه مع ذاته وتوافقه مع الآخرين، وبناء اتصالات سلسة وموفقة، وتفاعل إيجابي يهدف إلى خطوات عملية في سبيل تفعيل الفكرة وتطبيقاتها، بغية الإفادة البيداغوجيا، والارتقاء بهواجس الطالب إلى مستوى الأداء الجيد، والنقد الذاتي للتحصيل الأدبي والمعرفي .

إن مخبر اللغة العربية وآدابها يضع بين يدي المهتمين "مجلة الباحث "، المجلة التي تسجل مآثر البحث، مصحوبة بالنظرة النقدية، من أجل استقامة التوجه المعرفي المسؤول والأصيل للوظيفة الأدبية، والنهوض بالهواجس الحيوية لمعنى الكلمة، ولمعنى المعنى .

كم هي الدراسات الأدبية والبحوث الاجتماعية عميقة وأعمق ما فيها تحقيق الإنسان لجزء كبير من ذاته، وشعوره السامي بكينونته، عبر تفرد، وتعدد مناحيها الفكرية الأدبية والإنسانية، وفق سلاسة الأسلوب، وصدق المحتوى .

بهذا المعنى تريد مجلة الباحث أن تكون مرآة تعكس واقع إنسان مثقل بهمومه تتأثر بمفردات معطياته وتساهم في تغيره النوعي السلوكي .

أتمنى لأعضاء مخبر اللغة العربية، رؤساء وأعضاء فرق أن نجسد وندعم هذا العمل من أجل الصالح العام أولا وجامعة الأغواط ومخبر اللغة العربة وآدابها ثانيا.

وفق الله الجميع لما يحبه وبرضاه،

ولكم منّي فائق الاحترام ووافر التقدير

المشرف العام على إدارة مجلة الباحث

الدكتور عطا الله زرارقة

النحو وصلته بالإعجاز القرآني

سليمان بن علي

جامعة الأغواط، الجزائر

شغلتْ قضيّةُ الإعجاز القرآني الكثير من العلماء قديمًا وحديثًا، فتضاربت الآراء حول ماهيّة هذا الإعجاز ومظاهره . ولم تكن هذه القضيّة – في بادئ الرأي – مستقلّةً بالتأليف، وإنّما عولجتْ مع غيرها من القضايا التي نشط فيها الكلام وتجادلت حولها الفِرق، وبخاصّة تلك التي تتّصل بالنبوّة والمعجزة، ثمّ ما لبثتْ أن أُفردتْ بالتأليف، وراح العلماء والدّارسون يؤلّفون حولها الكتب والرسائل، كلٌّ حسب توجّهه وقناعاته، فمنهم من اقتصر على وجه واحد، ومنهم من ذكر للإعجاز وجوهًا كثيرة، ومنهم من تمسّك بالصّرفة.

ليس من مهامّنا هنا أن نتتبّع كلّ ما قيل في هذه القضيّة منذ نشأتها إلى يوم الناس هذا، فقد كفتنا في ذلك دراسات جادّة كثيرة، استوعبتْ أكثر الوجوه، وبيّنتْها بيانًا شافيًا[1] . ولذلك فإنّنا سنعتني في هذه الصفحات ببيان ما له صلة – مباشرة أو غير مباشرة– بالنحو ومعانيه ووجوهه وفروقه، مما أفاض القولَ فيه بعضُ الأعلام الذين تحدّثوا عن الإعجاز وبعضٍ من وجوهه .

ولعلّ أقرب حديث في الإعجاز القرآني يدور حول النحو وأحكامه ومعانيه، ذلك التناول لنظمه وبلاغته وفصاحته، فمن المعروف أنّ الكثير من العلماء قد أشادوا بنظم القرآن وبلاغته وفصاحته، واستدلّوا بها – مجتمعةً أو كُلاًّ على حدة – على إعجازه، ولذلك قال عبد القاهر الجرجاني في أمر النظم مثلاً : « وقد علمت إطباق العلماء على

تعظيم شأن النظم وتفخيم قدره والتنويه بذكره، وإجماعهم أن لا فضل مع عدمه، ولا قدر لكلام إذا هو لم يستقم له، ولو بلغ في غرابة معناه ما بلغ ... »[2] .

وبهذا المعنى فإنّنا سنتتبّع هنـــا آراء بعض من أشاروا إلى نظم القرآن وبلاغتـــه وفصاحته – ومنهم الزمخشري – أثناء معالجتهم لقضيّة الإعجاز القرآني، وصلة ذلك كلّه بالنحو وبعلوم العربيّة . وسنبدأ هذا التتبع بما جاء عن الجاحظ من أنّه صنّف كتابه (نظم القرآن) احتجاجًا لإعجاز هذا النظم، ومخالفًا به رأي من اكتفوا فيه بالقول بالصرفة، دون نظر إلى بلاغته المعجزة التي تفوق بلاغات البشر[3]، غير أنّ هذا الكتاب لم يصل إلى أيدي الباحثين ليقفوا على رأي الجاحظ – بدقّة – في إعجاز هذا النظم، وهذه البلاغة، فالكتاب – كما يذكر كثير من الدارسين – قد ضاع كغيره من كتب التراث التي لم يُعثَر عليها .
ولكنّ هذا الأمر لم يمنع الدكتورة عائشة عبد الرحمن من قياسه بكتب (نظم القرآن الأخرى) فقالت : « والواقع أنّ كلّ المصنّفات الأولى التي تحمل عنوان (نظم القرآن) تشير إلى أنّ مصنّفيها اتّجهوا إلى الدرس البلاغي احتجاجًا لنظم القرآن كما قال الجاحظ في تقديمه كتاب (نظم القرآن) إلى الفتح بن خاقان، ومثله كتاب أبي بكر السجستاني في (نظم القرآن)، والكتابان من تراث القرن الثالث »[4] .

ولكننا – رغم كلّ ذلك – يمكن أن نقف على بعضِ أقواله في هذا الشأن من خلال بعض كتبه ورسائله الأخرى، إذ نجده يذكر في (البيان والتبيين) أنّ نظم القرآن حجّة على العرب والعجم جميعًا، وذلك بقوله : « وقد جعل الله قوم كلّ نبي هم المبلّغين والحجّة، ألا ترى أنّا نزعم أنّ عجز العرب عن مثل نظم القرآن حجّة على العجم من جهة إعلام العرب العجم أنّهم كانوا عن ذلك عجزة »[5] . ويبدو أنّ في هذا ردّ على من قد يدّعي أنّ القرآن لو كان معجزًا بنظمه لكان حجّةً على العرب دون غيرهم من العجم، لأنّه نزل بلسان عربي مبين، ولا يستطيع العجمي – والحالة هذه – أن يقف على إعجازه.

كما نجده يتحدّث في رسالة (حجج النبوّة) عن عجز العرب أن يأتوا بمثل القرآن في حُسن بيانه ونظمه وبلاغته، فيذكر أنّهم في عهد النبي صلّى الله عليه وسلّم كان

أغلب الأمور عليهم، وأحسنها عندهم، وأجلّها في صدورهم، حُسن البيان، ونظم ضروب الكلام، مع علمهم له وانفرادهم به، أي النظم . وأنّه حين شاعت البلاغة فيهم، وكثُر شعراؤهم، وفاق النّاسَ خطباؤهم، بعثه الله عزّ وجلّ، فتحدّاهم بما كانوا لا يشكّون أنّهم يقدرون على أكثر منه، فلم يزل يقرّعهم بعجزهم، وينتقصهم على نقصهم، حتّى تبيّن ذلك لضعفائهم وعوامّهم، كما تبيّن لأقويائهم وخواصّهم[6] . وقد ظهر عجزهم حينما لم يستطع منهم أحد أن يجاريه في نظمه وحُسن بلاغته، وهم أرباب الفصاحة والبيان .

ويربط الجاحظ في موضع آخر بين البلاغة وقوانين العربيّة، فيجعل تلك القوانين من أهم شروط البلاغة والبيان، وذلك في تعليقه على مقولة العتّابي : « كلٌّ من أفهمك حاجته فهو بليغ »، إذ ليس قصد العتّابي – كما يرى الجاحظ – أن يجعل كلَّ من أفهمك قصده بالكلام الملحون والمعدول عن جهته والمصروف عن حقّه أنّه محكوم له بالبلاغة، وإلاّ لكانت الفصاحة واللّكنة، والصواب والخطأ، والإغلاق والإبانة، والملحون والمعرَب كلّه سواء، وكلّه بيانًا[7] . وهكذا فإن جري الكلام على قوانين العربيّة وأحكام النحو شرط مهمّ من شروط بلاغته .

وإذا انتقلنا – بعد هذا – إلى الخطّابي فإننا نجده يجعل أكثر العلماء من أهل النظر متّفقين على أنّ إعجاز القرآن هو من جهة البلاغة، ولكن أشكل عليهم كيفيتها، فصار عندهم كالتقليد دون التحقيق أن يقولوا هذه المقالة[8] . ولم يكتف هو بهذه الحال فندب نفسه إلى تحقيق الأمر والبحث عن باطن العلّة[9] .

وقد هداه التقصّي إلى أنّ القرآن معجز لأنّه ضمّ أحسن الألفاظ في أحسن نظوم التأليف مضمّنًا أحسن المعاني، وأنّ الإعجاز ليس بواحد منها دون الآخر، بل بها مجتمعة، ولذلك أُثر عنه قوله في هذا الصدد : « ... وإنّما يقوم الكلام بهذه الأشياء الثلاثة : لفظ حامل، ومعنى به قائم، ورباط لهما ناظم، وإذا تأمّلت القرآن وجدت هذه الأمور منه في غاية الشرف والفضيلة حتّى لا ترى شيئا من الألفاظ أفصح ولا أجزل ولا أعذب من ألفاظه، ولا ترى نظمًا أحسن تأليفًا وأشدّ تلاؤمًا وتشاكلاً من نظمه . وأمّا المعاني فلا

خفاء على ذي عقل أنّها هي التي تشهد لها العقول بالتقدّم في أبوابها، والترقّي إلى أعلى درجات الفضل من نعوتها وصفاتها »[10] .

ولعلّ أهم فكرة دار عليها بحثه في الإعجاز ومكمنه تلك الإشارة الذكيّة إلى وجوه الكلام وفروقه، وهو ما سيأخذ به عبد القاهر ويبني عليه دلائله، وذلك في قوله : « ثمّ اعلم أنّ **عمود** هذه البلاغة التي تجمع لها هذه الصفات، هو وضع كلّ نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعه **الأخصّ والأشكل به**، الذي إذا أُبدل مكانه غيره جاء منه : إمّا تبدّل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام، وإمّا ذهاب الرونق الذي يكون معه سقوط البلاغة ...»[11]. ولكنّه لم يذهب بعيدًا في تطبيق هذه الفكرة و لم يوسّع من نطاقها، بل اقتصر على الفروق بين معاني المفردات التي تبدو للناس مترادفة، بينما سنجدها عند عبد القاهر قد استوعبت المفردات والتراكيب على حدّ سواء .

ومن الأمثلة التي ضربها الخطّابي في هذا الصدد الفرق بين عرفت وعلمت، والفرق بين الحمد والشكر، والشح والبخل، والنعت والصفة، وقعد وجلس .. وغيرها [12]، وسأختار من تلك الأمثلة مثالاً تتضح فيه فكرة (الوجوه والفروق) عنده، وه مثال يتعلّق بمعاني بعض الأدوات، واختلاف معنى الكلام وصورته باختلافها، يقول عن الفرق بين (مِن) و(عن) : « وأمّا (من) و(عن) فإنّهما يفترقان في مواضع كقولك : أخذت منه مالاً، وأخذت عنه علمًا، فإذا قلت : سمعتُ منه كلامًا، أردتَ سماعه من فيه، وإذا قلت : سمعتُ عنه حديثًا، كان ذلك عن بلاغ، وهذا ظاهر الكلام وغالبه »[13] .

ويشير بعد ذلك إلى أهمّيّة النظم من بين سائر ما كان القرآن به معجزًا، فيذكر أنّ الحاجة إلى الثقافة والحذق في رسوم النظم أكثر، لأنّها لجام الألفاظ وزمام المعاني، وبالنظم تنتظم أجزاء الكلام ويلتئم بعضه ببعض فتقوم له صورة في النفس يتشكّل بها البيان [14] .

وهذا يعني أنّ الكلام وإن حوى ألفاظًا دالّة، لا بُدّ له من نظم يؤلّف بينها ويربط بعضها

ببعض، فما بالُنا بكلام حوى ألفاظا لا معنى لها كالذي جاء به بعض المحدثين من علماء العربية .

ثمّ راح الخطّابي يردّ بعض المطاعن في آياتٍ من القرآن الكريم، ليس الخوض فيها من شأن هذا البحث، ولكن حسبنا أنّه أشار فيها إلى الحذف وجعلِه نوعًا من أنواع البلاغة(15) .

أمّا الباقلاّني فقد ذكر وجوهًا عدّة لإعجاز القرآن، وجعل ثالث هذه الوجوه أنّ القرآن بديع النظم عجيب التأليف، متناهٍ في البلاغة إلى الحدّ الذي يُعلَم عجز الخلق عنه، كما ذهب إلى ما ذكره الخطّابي من أنّ العلماء وصفوا هذا الوجه وصفًا مجملاً و لم يبيّنوه، وأنّه سيفصّل ذلك بعض التفصيل، ويكشف الجملة التي أطلقوها (16)، ليجيء في نظم القرآن بما يكون مستفادًا من كتابه خاصّة، وموجِّهًا ما وصل إليه جهده إلى الخاصّة من أهل صناعة العربيّة الذين وقفوا على جُملٍ من محاسن الكلام ومتصرّفاته ومذاهبه، وعرفوا جملةً من طرق المتكلّمين، ونظروا في شيء من أصول الدين(17) .

ثمّ أورد وجوهًا فرعيّة لما اشتمل عليه بديع نظم القرآن، منها(18) :

– أنّ نظم القرآن على تصرّف وجوهه واختلاف مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختصّ به ويتميّز في تصرّفه عم أساليب الكلام المعتاد . فهو مختلف تمامًا عن أعاريض الشعر، وأنواع الكلام الموزون غير المقفّى، وعن أصناف الكلام المعدّل المسجّع .

– أنّه ليس للعرب كلام مشتمل على هذه الفصاحة والغرابة والتصرّف البديع والمعاني اللطيفة ... والتناسب في البلاغة، وإنّما تُنسب إلى حكيمهم كلمات معدودة، وإلى شاعرهم قصائد محصورة، يقع فيها الاختلال، ويعترضها الاختلاف، ولكن القرآن جاء – على كثرته وطوله – متناسبًا في الفصاحة على ما وصفه الله تعالى بقوله : ﴿ ﭵ ﭶ ﭷ ﭸ ﭹ ﭺ ﭻ ﭼ ﭽ ﴾[النساء 82]، فلا تفاوت ولا تباين ولا اختلاف فيه .

ونراه يشترط في من يريد الوقوف على إعجاز القرآن أن يكون قد تناهى في معرفة اللسان العربي، ووقف على طرق العرب ومذاهبها فيه، لأنّه بذلك يستطيع أن يعرف القدر الذي ينتهي إليه وُسعُ المتكلّم من الفصاحة، ويعرف ما يخرج عن الوسع . أمّا من عدم ذلك فهو كالأعجميّ الذي لا يعرف من إعجاز القرآن إلاّ أن يعلم أنّ العرب الفصحاء قد عجزوا عنه[19] .

وإذا كان القرآن على ما وصف هؤلاء الأعلام من بديع نظم وحسن بلاغة وبيان، فإنّا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم – كما يذكر عبد القاهر – إلاّ أن ينظر في وجوه كل باب – من أبواب النحو – وفروقه، فيضعه مكانه، ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغي له[20] . لأنّ الصواب والخطأ اللّذيْن يوصف بهما نظم الكلام يرجعان في حقيقة الأمر إلى ما توخّى فيه الناظم من معاني النحو فأصاب به موضعه، أو عامله بخلاف هذه المعاملة فأزاله عن موضعه واستعمله في غير ما ينبغي له[21]، أو بعبارة أخرى أن « تَوَخَّى على الجملة وجهًا من الوجوه التي يقتضيها علم النحو، فأصاب في ذلك كلّه، ثم لطُف موضع صوابه وأتى مأتًى يوجب الفضيلة »[22] . ولذلك نجد الشريف الجرجاني يحدّ الإعجاز– وهو مصيب في ذلك تمامًا – بقوله : « الإعجاز هو أن يُؤَدَّى المعنى بطريق هو أبلغ من جميع ماعداه من الطرق »[23] مما يدل على وعيه الشديد بما أراده عبد القاهر من هذا المصطلح . وكذلك فعل صاحب الكليات[24] .

ويقرن عبد القاهر النحو بالإعجاز بطريقة طريفة، تعتمد على علاقة الإعجاز بالنظم، فيقول : « وإذا ثبت أنه (يعني الإعجاز) في النظم والتأليف، وكنّا قد علمنا أن ليس النظم شيئًا غير توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم، وأنّا إن بقينا الدهر نُجهد أفكارنا حتى نعلم للكلم المفردة سلكًا ينظمها وجامعا يجمع شملها ويؤلفها ويجعل بعضها

بسبب من بعض غير توخي معاني النحو وأحكامه فيها، طلبنا ما كلّ محال دونه ... ذاك لأنه إذا كان لا يكون النظم شيئًا غير توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم، كان

من أعجب العجب أن يزعم زاعم أنه يطلب المزية في النظم ثم لا يطلبها في معاني النحو وأحكامه التي النظم عبارة عن توخيها فيما بين الكلم »[25] .

ويضيف في موضع آخر موضّحًا أكثر هذه العلاقة المتعدية بين الإعجاز والنظم والنحو: « فإذا ثبت الآن أن لاشك ولا مرية في أن ليس النظم شيئا غير توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين معاني الكلم، ثبت من ذلك أن طالب **دليل الإعجاز** من نظم القرآن، إذا هو لم يطلبه في معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه، و لم يعلم أنها معدنه ومعانه، وموضعه ومكانه، وأنه لا مستنبط له سواها، وأن لا وجه لطلبه فيما عداها، غار نفسه بالكاذب من الطمع، ومسلّم لها إلى الخدع، وأنه إن أبى أن يكون فيها كان قد أبى أن يكون القرآن معجزا بنظمه، ولزمه أن يثبت شيئا آخر يكون معجزا به، وأن يلحق بأصحاب الصرفة فيدفع الإعجاز من أصله . وهذا تقرير لا يدفعه إلا معاند يعد الرجوع عن الباطل قد اعتقده عجزا، والثبات عليه من بعد لزوم الحجة جلَدا، ومن وضع نفسه في هذه المترلة كان قد باعدها من الإنسانية...»[26] .

وبهذا يكون قد أقرّ صلة النحو في معانيه وأحكامه بالإعجاز من خلال ربطه المحكم بين الإعجاز والنظم، كما يكون قد بيّن – بعد فصول عديدة أوضح فيها دقائق معاني النحو في التقديم والتأخير والحذف والإضمار والفصل والوصل وفي بعض الأدوات النحوية.. وغيرها – الخطأ الفادح الذي ارتكبه من احتقروا النحو وأصغروا أمره وتهاونوا به، وذلك أنهم بصنيعهم هذا يكونون كالصاد عن كتاب الله تعالى وعن معرفة معانيه، لأن الألفاظ – كما رأينا سابقاً عند عبد القاهر – مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب[27] هو الذي يفتحها، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه، والمقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه[28]؛ بل ويكون صنيعهم فيه صدًّا عن أن تُعرف الجهة التي قامت الحجة بالقرآن وظهرتْ وبانتْ وبهرتْ[29] .

ومن خلال ما سبق يظهر لنا أن عبد القاهر أراد أن يُظهر حقيقة علم النحو وأثره في معرفة الوجه الذي كان به القرآن معجزًا، لأنه كما رأينا « آمن بأن التفسير الصحيح للإعجاز ينبغي أن يطلب في علاقات الكلام النحوية » (30) و لم يَرْضَ – كبعض سابقيه – أن يقول في ذلك قولاً مجملاً، بل شحذ لذلك كل ما جادت به قريحته في هذا المجال حتّى طغت المباحث النحوية على أي شيء آخر، وأخذت الحظ الأوفر . وليس ذلك إلا دفاعا منه عن النحو الأصيل « بكونه بابًا عظيم الأهمية من أبواب المعرفة اللغوية، ودعوة عالية الصدى للاهتمام بفهمه ومعرفة أسراره، لأنّ في ذلك مدار البلاغة التي هي في جوهرها و حقيقتها توخّي معاني النحو »(31) .

ولعل تلك السمة النحويّة والبلاغيّة الغالبة على (دلائل الإعجاز) و على كتابات من ألّفوا في نظم القرآن وإعجازه هي التي جعلت بعض الباحثين يتساءلون عن دلائل الإعجاز التي جعلها عبد القاهر عنوانًا لكتابه، بحجة أنّ الكتاب أقرب – في مجمله – إلى حديث في اللغة وتبين قواعد وأصول عامة يحتاج إليها دارس اللغة الذي لا يُحب أن يقف عند الآفاق الموجودة في كتب النحو المتقدمة (32) . كما جعلتْ بعضهم الآخر يقول : « والواقع أنّ المصنّفات الأولى في الإعجاز، على اختلاف مذاهب أصحابها، جاءت أشبه بمباحث بلاغيّة ممّا قدّروا أنّ إعجاز القرآن يُعرف بها، وإن استوعبت أقوال المتكلّمين في وجوه الإعجاز، فرسائل الخطّابي السنّي، والرّمّاني المعتزلي، والباقلاّني الأشعري، تأخذ مكانها في المكتبة البلاغية »(33) و لم يَعلمْ هؤلاء أنّ أولئك العلماء قد بذلوا قصارى جهدهم ليبيّنوا أن **دلائل الإعجاز** كامنة في تلك القواعد والأصول، وأنّ من لم يقف عليها ويعرفها لا يستطيع أن يشمّ رائحة الإعجاز، بَلْهَ أن يعرفه .

وإذا رجعنا إلى الزمخشري وجدناه يحتفي بنظم القرآن احتفاءً عظيمًا، فيجعله « **أمّ إعجاز القرآن**، والقانون الذي وقع عليه التّحدّي، ومراعاتُه أهمّ ما يجب على المفسّر »(34) . ويبدو أنّه قد جعله كذلك لأنه لا تخلو منه سورة، بل ولا آية، بخلاف كثير من وجوه الإعجاز الأخرى التي إن وُجدت في سورة، أو آية، انعدمتْ في أخرى .

كما يؤكّد – في موضع آخر – ضرورة الربط بين اللّغة والتفسير والإعجاز فيقـــول : « ومن حقّ مفسّر كتاب الله الباهر، وكلامه المعجز، أن يتعاهد في مذاهبه بقاء النظم على حسنه، والبلاغة على كمالها، وما يقع به التّحدّي سليمًا من القادح، فإذا لم يتعاهد أوضاع اللّغة فهو من تعاهد النظم والبلاغة على مراحل »[35] .

وفي تفسيره لقوله تعالى : ﴿ ۋ ۋ ۅ ۅ ۉ ۉ ې ې ى ى ئا ئا ئە ئە ئو ئو ئۇ ئۇ ئۆ ئۆ ئۈ ئۈ ﴾[البقرة 23] يذكر أنّ معناه : فأتوا بسورة مما هو على صفته في البيان الغريب، وعلوّ الطبقة في **حُسن النظم**[36] . وقال في قوله تعالى : ﴿ ۓ ڭ ڭ ڭ ڭ ۇ ۇ ۆ ۆ ۈ ۈ ۇٴ ۋ ۋ ۅ ۅ ۉ ﴾[يونس 38]: « .. ومعنى (بسورة مثله) أي شبيهة به في البلاغة وحُسن النظم»[37] .

وفي تفسير (أَنْزَلَهُ بِعِلْمِهِ) من قوله عزّ وجلّ : ﴿ ک ک ک گ گ گ گ ڳ ڳ ڳ ڳ ڱ ڱ ڱ ڱ ں ﴾[النساء 166] يرى أنّ معناه : أنزله متلبّسًا بعلمه الخاص الذي لا يعلمه غيره، وهو تأليفه على نظم وأسلوب يعجز عنه كلّ بليغ وصاحب بيان، وجعل هذه الجملة مفسّرة لما قبلها – أي لقوله : ﴿ ک ک ک گ گ گ گ ﴾ – فهي بيان للشهادة وأنّ شهادته بصحّته أنّه أنزله بالنظم المعجز الفائت للقدرة[38] .

وهذه النصوص جميعا تؤكّد قيمة النظم في إعجاز القرآن عند الزمخشري .

وليس النظم عنده سوى توخّي معاني النحو وأحكامه كما رأيناه عند عبد القاهر، يؤكّد لنا ذلك جوابه عن كيفيّة نظم قوله تعالى : ﴿ ې ې ى ى ئا ئا ئە ئە ئو ئو ئۇ ئۇ ﴾[النساء 6]، إذ يقول : « فإن قلتَ : كيف نظمُ هذا الكلام ؟ قلتُ : ما بعد (حتّى) إلى (فادفعوا إليهم أموالهم) جُعل غاية للابتلاء، وهي (حتّى) التي تقع بعدها الجمل، كالتي في قوله :

فما زالت القتلى تمج دماءها بدجلة حتّى ماء دجلة أشكل[39]

والجملة الواقعة بعدها جملة شرطيّة، لأنّ (إذا) متضمّنة معنى الشرط، وفعل الشرط (بلغوا النكاح)، وقوله : ﴿ ئا ئە ئە ئو ئو ئۇ ئۇ ﴾ جملة من شرط وجزاء واقعة جوابًا للشرط الأول، الذي هو ﴿ ۅ ۅ ئا ﴾، فكأنّه قيل : وابتلوا اليتامى إلى وقت بلوغهم فاستحقاقهم دفع أموالهم إليهم بشرط إيناس الرشد منهم » (40).وهذه كلّها معاني النحو.

ويؤيّده أيضًا قوله عن قراءة ابن عامر (قتلُ أولادَهم شركائِهم) بالفصل بين المضاف (قتل) والمضاف إليه (شركائهم) بغير الظّرف، وذلك في قوله تعالى : ﴿ ۓ ڭ ڭ ڭ ڭ ۇ ۇ ۆ ۆ ۈ ۈ ۇٴ ﴾[الأنعام 137]، يقول الزمخشريّ : « وأمّا قراءة ابن عامر (قتلُ أولادَهم شركائِهم) برفع القتل ونصب الأولاد وجرّ شركاء على إضافة القتل إلى الشركاء والفصل بينهما بغير الظرف، فشيء لو كان في مكان الضرورات – وهو الشعر – لكان سمجًا مردودًا كما سمج : زجّ القلوص أبي مزاده(41)

فكيــــف به في الكلام المنثــــور ؟ فكيــــف به في القرآن المعجز بحسن نظمه وجزالته .. »(42).

وهو يذكر في قوله تعالى على لسان إبراهيم عليه السلام : ﴿ ے ۓ ۓ ڭ ڭ ڭ ۇ ۇ ﴾[الصّافّات 95-96] كيف أنّ النظم يوجّهنا إلى اختيار الوجه النحويّ اللاّئق، ويحيف بنا عن غيره من الوجوه النحويّة الأخرى، وذلك في دلالة (ما) بين الموصولية والمصدريّة، وذلك في قوله : (وما تعملون)، يقول الزمخشري : « فإن قلتَ : فما أنكرت أن تكون ما مصدريّة لا موصولة، ويكون المعنى : والله خلقكم وعملكم، كما تقول المجبرة . قلتُ: أقرب ما يبطل به هذا السؤال – بعد بطلانه بحجج العقل والكتاب – أنّ معنى الآية يأباه إباءً جليًّا، وينبو عنه نبوًّا ظاهرًا ... وشيء آخر، وهو أنّ قوله (ما تعملون) ترجمة عن قوله (ما تنحتون)، و(ما) في (ما تنحتون) موصولة لا مقال فيها، فلا يعدل بها عن أختها إلاّ متعسّف متعصّب لمذهبه **من غير نظر في علم البيان، ولا تبصّر لنظم القرآن**، فإن قلتَ : أجعلها موصولة حتى لا يلزمني ما ألزمت، وأريد : وما تعملونه

من أعمالكم . قلتُ : بل الإلزامان في عنقك، لا يفكّهما إلاّ الإذعان للحقّ، وذلك أنّك وإن جعلتها موصولة فإنّك في إرادتك بها العمل غير محتجّ على المشركين كحالك وقد جعلتها مصدريّة، وأيضًا فإنّك قاطع بذلك الوصلة بين (ما تعملون) و(ما تنحتون) حتّى تخالف بين المرادين بهما، فتريد بـــ(ما تنحتون) الأعيان التي هي الأصنام، وبـــ(ما تعملون) المعاني التي هي الأعمال، وفي ذلك فلك النظم وتبتيره كما إذا جعلتها مصدريّة »[43] .

بل ويجعل الزمخشري من النظم سبيلاً للوقوف على المعاني التي تبدو مشكلة، وذلك كحديثه عن نظم قوله تعالى : ﮋ ﮤ ﮥ ﮦ ﮧ ﮨ ﮩ ﮪ ﮫ ﮬ ﮭ ﮮ ﮯ ﮰ ﮱ ﯓ ﯔ ﯕ ﯖ ﯗ ﯘ ﯙ ﯚ ﯛ ﯜ ﯝ ﮊ[الأحقاف 10] من أنّ الواو الأولى عاطفة لـــ(كفرتم) على فعل الشّرط، كما هو شأن (ثمّ) في قوله تعالى : ﮋ ﯜ ﯝ ﯞ ﯟ ﯠ ﯡ ﯢ ﯣ ﯤ ﮊ[فصلت52]، وكذلك الواو الأخيرة عاطفة لـــ(استكبرتم) على (شهد شاهد) . وأمّا الواو في (شهد شاهد) فهي عاطفة لجملة ﮋ ﮫ ﮬ ﮭ ﮮ ﮯ ﮰ ﮱ ﯓ ﯔ ﮊ على جملة ﮋ ﮦ ﮧ ﮨ ﮩ ﮪ ﮫ ﮊ، وأنّ نظير هذا العطف قولك : إن أحسنتُ إليك وأسأتَ، وأقبلتُ عليك وأعرضتَ عنّي، لم نتّفق، فتكون بذلك قد أخذت ضميمتين فعطفتهما على مثليهما، وبهذا الاعتبار فإنّ معنى الآية : قل أخبروني إن اجتمع كون القرآن من عند الله، مع كفركم به، واجتمع شهادة أعلم بني إسرائيل على نزول مثله وإيمانه به، مع استكباركم عنه وعن الإيمان به، ألستُم أضلّ النّاس وأظلمهم[44].

وهكذا صار النظم عنده أساسًا لبيان إعجاز القرآن أوّلاً، وقانونًا تُعرض عليه وجوه النحو، ما يجوز منها وما لا يجوز، ثانيًا، ونبراسًا يُهتدى به إلى إدراك المعاني ثالثًا .

الهوامش :

1) انظر : الزركشي، البرهان في علوم القرآن. ت:محمد أبو الفضل إبراهيم .المكتبة العصرية،صيدا،بيروت.دون ط. 90/2 وما بعدها، والسيوطي، الإتقان في علوم القرآن. ت: عبد المنعم إبراهيم . مكتبة نزار مصطفى الباز، مكّة المكرّمة. ط2. 2003. 996/4 وما بعدها . والزرقاني،مناهل العرفان . دار الفكر، بيروت. ط 1.

1996. 239/2، و نعيم الحمصي، فكرة إعجاز القرآن منذ البعثة النبوية حتى عصرنا الحاضر . مؤسسة الرسالة، سورية .1980 .

2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز. ت: السيد محمد رشيد رضا. دار المعرفة، بيروت،لبنان . دون ط. ص 63 .

3) الإعجاز البياني للقرآن ص 83 .

4) نفس المرجع ص 100 .

5) الجاحظ، البيان والتبيين . دار الكتب العلميّة، بيروت . دون ط. 147/3 .

6) الجاحظ، حجج النبوّة (ضمن رسائل الجاحظ) . ت : عبد السلام محمّد هارون. دار الجيل، بيروت . ط1. 1991. 279/3-280 .

7) انظر : البيان والتبيين 90/1-91 .

8) الخطّابي، بيان إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن). ت: محمّد خلف الله، ومحمّد زغلول سلام . دار المعارف بمصر ط2. 1968. ص 24 .

9) انظر : نفس المصدر ص 25 وما بعدها .

10) نفس المصدر ص27 .

11) نفس المصدر ص 29 .

12) انظر : نفس المصدر ص 29 وما بعدها .

13) نفس المصدر ص 32 .

14) نفس المصدر ص 36 .

15) انظر : نفس المصدر ص51-52 .

16) الباقلاّني، إعجاز القرآن . ت: أبو عبد الرحمن صلاح بن محمّد بن عويضة. دار الكتب العلميّة، بيروت . ط1. 2001. ص30 .

17) انظر : نفس المصدر ص 07، والإعجاز البياني للقرآن ص 23 .

18) انظر : نفس المصدر ص 30-31 .

19) نفس المصدر ص 82 .

20) دلائل الإعجاز ص 64 -65 .

21) نفس المصدر ص 65 .

22) نفس المصدر . ص 68 .

23) علي بن محمّد بن علي الجرجاني، التعريفات . ت : إبراهيم الأبياري . دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان .ط3. 1996. ص 47.

24) الكفوي، الكليات. ت: د.عدنان درويش، ومحمد المصري . مؤسسة الرسالة، بيروت .ط 2 . 1993 . ص 149 .

25) الدلائل ص 300 .

26) نفس المصدر ص 404-405.

27) يقصد عبد القاهر بالإعراب هنا ما يرادف النحو، وليس ذلك الفرع الذي يبحث في أواخر الكلم . وقد رأينا أن الإعراب بهذا المفهوم العام الذي يقصد منه كان متداولا عند القدماء .

28) الدلائل ص 23-24 .

29) انظر : نفس المصدر ص 07 .

30) شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ. دار المعارف،القاهرة .ط6 . 1983 . ص 187 . ص167 .

31) عبد القاهر الجرجاني، المقتصد في شرح الإيضاح . ت : كاظم بحر المرجان . منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهوريّة العراقيّة . 1982. (مقدّمة المحقق) ص33 .

32) انظر : مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي . دار القلم . 1965. ص31 .

33) الإعجاز البياني للقرآن ص 94 .

34) الزمخشري، الكشّاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل . ت: محمّد مرسي عامر، وشعبان محمّد إسماعيل. دار المصحف، القاهرة. ط2. 1977. 32/4 .

35) نفس المصدر 38/1 .

36) انظر : نفس المصدر : 50/1 .

37) نفس المصدر 13/3 .

38) نفس المصدر 8/2 .

39) البيت من قصيدة لجرير يهجو بها الأخطل، وقد جاء في ديوانه (تمور) مكان (تمجّ)، و(دملؤها) بالرفع بدل النصب. انظر : الديوان. شرح : يوسف عيد. دار الجيل، بيروت . ط 1. 1992. ص 570 . وتمجّ : تلقي، والأشكل : الذي خالط بياضه حمرة، انظر : تنزيل الآيات على الشواهد من الأبيات (ملحق بالكشّاف، طبعة دار الفكر) 480/4 .

40) الكشّاف 229/1 .

41) البيت بتمامه : فزججْتها بِمَزَجَّةٍ زجَّ القلوصَ أبي مَزاده

وهو من الأبيات التي أجمع محقّقو التراث – فيما قرأت – على أنّه لا يُعرف قائلها، ولا يُعرف له سوابق أو لواحق . وقد قال فيه الزمخشري : « وما يقع في بعض نُسخ الكتاب من قوله : فزججْتها بِمَزَجَّةٍ زجَّ القلوصَ أبي مَزاده

فسيويه بريء من عهدته » المفصّل في علم العربيّة ص 101-102 . والزجّ : الطعن، والمزجّة : رمح قصير، والقلوص : الشّابّة من النوق .

42) الكشّاف 2/89-90 . يقول ابن يعيش : « الفصل بين المضاف والمضاف إليه قبيح، لأنّهما كالشيء الواحد . فالمضاف إليه من تمام المضاف، يقوم مقام التنوين ويعاقبه، فكما لا يحسن الفصل بين التنوين والمنوّن، كذلك لا يحسن الفصل بينهما . وقد فُصل بينهما بالظرف في الشعر ضرورة ... وإنّما جاز بالظرف لأنّ الأحداث وغيرَها لا تكون إلاّ في زمان أو مكان، فكانت كالموجودة، وإن لم تُذكر، فكأنّ ذكرها وعدمَها سِيّان، فلذلك جاز إقحامها، فاعرفْه » شرح المفصّل 2/188-190 .

43) الكشّاف 5/118 . وقد تعقّبه في ذلك ابن المنير، ورجّح أن تكون مصدريّة، هي والتي قبلها، والتقدير : أتعبدون نحتكم، والله خلقكم وعملكم، لأنّهم في الحقيقة عبدوا عملهم . انظر : الإنصاف فيما تضمّنه الكشّاف من الاعتزال (بهامش الكشّاف. طبعة دار الفكر) . 3/346 .

44) نفس المصدر 5/252-253 .

معالم في تصنيفات الأصوليّين للدَّلالة. مقاربة منهجيّة.

بلقاسم حُسَيْني

جامعة سعيدة.

التصنيف في صوره العامة وفي صورته الدلالية على الخصوص لم يكن هاجسا أصاب الأصوليين بـــ (هيستيريا) التصنيف بحيث ينصرفون إليه على حساب المكوّنات الأخرى للعلم؛ مثلما حدث لبعض العلوم المعاصرة على غرار ما حصل للنظرية التوزيعية الأمريكية، والتي انتقدها تشومسكي انتقادا لاذعا واعتبر أن القواعد عندها وخاصة عند هاريس *Harris*، من خلال كتابه (*Méthods of structural Linguistics*) " أضحت نحوا مكونا من قوائم *grammaire de listes*"[1]. وحتى وإن كانت المداس اللسانية البنوية قد سعت إلى التصنيف باعتباره وسيلة للوصف اللساني للغة، إلا أن الوصف قد استغرق أغلبها بحيث لم تخرج منه إلى غيره من الآليات اللسانية التي يفترض أن تكون متكاملة في إطار منهجي يحصي لكل آلية من آلياته وظيفته التي لا ينبغي أن يتعداها على حساب الآليات المنهجية الأخرى.

مفرق آخر بين التصنيف الأصولي والتصنيف اللساني الغربي على غاية من الأهمية في التفريق المنهجي بينهما هي أن ما قدمه الأصوليون "خلال عرضهم للصياغة المنهجية التي يتبعوها في تصنيف نماذج المعاني إنما اعتمدوا فيه على تحليل الكلام إلى مكوناته الدلالية، وبواسطة هذا التحليل سعوا في تقصي مختلف عناصر الدلالة وتحديد أصنافها وتمييز بعضها من بعض"[1].

لكن ما يتم في اللسانيات البنوية الكلاسيكية هو تصنيف للوحدات اللسانية ضمن خصائصها الشكلية المشتركة بالرجوع إلى خصائصها التركيبية ضمن علاقاتها النحوية، وبالتالي يمكن اختيار مدى اشتراك الوحدات في القاعدة النحوية بالنظر إلى علاقاتها التركيبية، وإذا لم تشترك الوحدات في العلاقات التركيبية فإن ذلك يفضي إلى التمايز والاختلاف ويؤدي إلى أقسام جديدة تنضوي تحت حكم آخر [2] ، "ومثال ذلك نستطيع تعيين قسم الموصوفات انطلاقا من مجموعة من الخصائص التركيبية" [3]. وبذلك فإن المنهج البنوي ينطلق من العلاقات التركيبية لأجل تصنيف الوحدات، أي من الألفاظ لا من المعاني[4]. نستثني – نظريا – آراء هيلمسليف *Hjelmslev* [5] الذي بقيت آراؤه بحسب منظري اللسانيات البنوية – مثالية لم تجد طريقها إلى التطبيق، ويتأسف هيلمسليف على عدم إنجاز أي تحليل للمحتوى - وهو ما ينبغي أن يكون بحسبه - حتى زمانه يقول "لم يكن متحققا ولا عرضة لمحاولة تحقيقه في اللسانيات إلى يومنا هذا بينما يعد التحليل المتعلق بصور العبارة قديما قدم اكتشاف *Invention* الكتابة"[6] ولذلك دعا إلى إيجاد منهج يستوعب دراسة المعنى على غرار دراسة العبارة، والبحث عن مبدأ لعلم دلالةٍ بنوي [7] بينما نجد المنهج الأصولي يخالف المنهج البنوي جذريا بأن ينطلق من المعنى لتصنيف المعاني، وبذلك تكون العلاقات التركيبية تابعة للمعنى تدور بدورانه وليس العكس. ولقد كانت هنالك محاولات تصنيفية لتقسيم دلالات النص إلى (طبقات) على غرار ما تفعل الأركيولوجيا بطبقات الأرض قام به فيليب سيلير *Sollers Philippe*، حيث قسم دلالات النص إلى مستويات ثلاث[8]:

- طبقة سطحية تتمثل في الكتابة بمعانيها الشائعة.
- طبقة وسطى وتتمثل في التناص سماه (الجسد المادي للنص).
- طبقة عميقة وهي فعل انفتاح اللغة والتمفصل والتقطيع ... إلخ.

لقد كان اهتمام الأصوليّين بالتّصنيف اهتماما طبيعيّا لم يغلب فيه على مكوّنات العلم الأخرى، رغم أن هذا التّصنيف تجلّى في صور راقية وبالغة التّعقيد، ولكن ذلك لم يطغ

على اهتمامات علماء الأصول لأن الغاية عندهم ليست هي التصنيف ذاته، بل إن التصنيف ما هو إلا دعامة من الدعامات الهامة لهذا العلم. وبذلك أحدث الأصوليون توازنات على غاية من الأهمية في البنية التكوينية للعلم.

ضوابط التصنيف الأصولي:

يولي الأصوليون التصنيف عظيم الاهتمام وبالغ الرّعاية والعناية، ولقد انتشر بينهم مصطلح في (التصنيف) هو (التقاسيم) [9] وهم يعتبرونه مدخلا هاما للتعرف على العلم، مثل التعريفات والحدود، فإذا عجز الحدّ أو التعريف بالعلم أن يفي بالغرض عند المتلقي فإن الأصوليين يجدون له البديل [10] العملي بل يعدّونه بديلا عن حد العلم إن عسر على المتعلم الحصول عليه، يقول إمام الحرمين الجويني (419 – 478 هـ): "حُق على كلّ من يحاول الخوض في فن ّمن فنون العلوم أن يحيط بالمقصود منه وبالمواد التي منها يستمدّ ذلك الفنّ، وبحقيقته وفنّه وحدّه، إن أمكنت عبارة سديدة على صناعة الحدّ، وإن عسر فعليه الدّرك بمسلك التّقاسيم، والغرض من ذلك أن يكون الإقدام على تعلمه مع حظّ من العلم الجملي بالعلم الذي يحاول الخوض فيه" [11].

ونلاحظ في هذا النص أن الجويني (419 – 478 هـ) يرسي القواعد الفلسفيّة للعلم، ويعتبر التّعرف على هذه الفلسفة حقا مضمونا لكل من يريد أن يخوض في علم من العلوم، كيفما كان .. ومن هذه القواعد أن يُعرف العلم بغايته وبمادته وبحقيقته (أي حدِّه).

والظّاهر أن الجويني يحيل إلى إشكاليّة كبيرة في الحدّ في غالب العلوم وهي اختلاف العلماء حوله، وعدم التّفاهم على حدٍّ معين (أو عبارة سديدة)، مما يفرز تعدّد الحدود واختلافها ويؤدّي هذا إلى إرباك ذهن المتلقي للعلم ويشوش ذهنه.. ولكي يسهّل الجويني على هذا المتلقي الطريقَ أمام إدراك حقيقة هذا العلم دون المرور على (الحدود) – إن كان هنالك عجز في الحدود أو في إدراكها – قدَّم له البديل العملي السّهل للوصول إلى هذه الغاية وهي اللجوء إلى (التقاسيم) – أي تصنيفات هذا العلم لمادته وأدواته – ويعرض الجويني الغاية من حرصه على ضرورة تعرّف من يخوض في أي علم على مقصود العلم

ومادته وحدوده، والتي تتمثل في أن العلم إنما ينبغي أن يُدركَ بكلّياته العامة قبل الخوض في جزئياته.. "مع حظ من العلم الجملي بالعلم"، وهذه هي الغاية الكبرى من الدّراسة الإبيستيمولوجية لأي علم، لأن ما يأتي بعد هذا بالنّسبة للإبيستيمولوجيا هي تصنيف هذا العلم ضمن العلوم وفي جهة من الجهات مثل جهة مدى مطابقة العلم للمقاييس العلميّة.

وحين نبحث في استعمالات الأصوليّين لمصطلح التّقاسيم للدّلالة على التّصنيف فإنّنا نجدهم يتّفقون على هذه الدّلالة لمصطلح التّقاسيم، وإن كانوا لا يجمعون على استعماله، ومن الذّين دأبوا على تحميله حمولة التّصنيف أبو حامد الغزالي (450 هـــ - 505 هـــ) في (المنخول) [12] وكذلك الزّركشي (745 هـــ - 794 هـــ) في (البحر المحيط في أصول الفقه) [13] ... وغيرهما.

وقد أورد السّبكي في شرحه لمنهاج الوصول إلى علم الأصول للبيضاوي ما يُبيّن بوضوح اهتمام الأصوليين بالتّصنيف والاصطلاح عليه بلفظ (التّقاسيم) في مجال الدّلالة.
يقول السّبكي في شرح المنهاج: "تقسيم دلالة اللّفظ تقسيم للّفظ فلذلك صحّ ذكر تقاسيم دلالة الألفاظ في فصل تقاسيم الألفاظ والدّلالة معنى يعرض للشّيء بالقياس إلى غيره ومعناه كون الشّيء يلزم من فهمه فهم شيء آخر" [14].

وهذا النص يثير مجموعة من الإشكاليات منها اختلاف الأصوليين حول التّفريق بين تقاسيم دلالة الألفاظ وتقاسيم الألفاظ ذاتها، والمنطق الذي تتأسس عليه الدّلالة في هذا النّص، وحتى الإشارة الخفيّة والموحية إلى وجود خلل محتمل لتقسيم البيضاوي يحتاج إلى تبرير وتدليل، ونستشهد بهذا النص للإشارة إلى موضوعه العام، فهو يتضمن حرص الأصوليّين على ضبط ما يسمّونه (التّقاسيم) وما نصطلح عليه بالتصنيف، إذ أنهم لا يجيزون في تقاسيمهم أن يوضع قسمٌ (صنفٌ) في غير موضعه الذي لا يقبله منطق التّقسيم.. ويشير هذا بوضوح إلى الدقّة في التّعامل مع التّصنيف. يتّضح هذا من الإشكال الذي يقف منه المؤلف موقفا صريحا وهو الإجابة عن سؤال مفاده: هل يجوز من النّاحية العلميّة والتّصنيفيّة أن نصنّف دلالة الألفاظ ضمن الألفاظ؟ وإن كان السَّبكي يؤيد هذا ويستدل على وجاهة

رأيه بأن الدّلالة عارض للفظ يرافقه ويلازمه باعتبار اللّفظ أصلا .. وإن هذا المزج بين تصنيفات الألفاظ وتصنيفات الدّلالة كان محلّ نقاش انتصر فيه فريق لرأي وآخر مخالف مما يعني أن الأمر قائم على الاختيار والجواز لكليهما في المسائل الخلافية على العموم، إلا أن التّصنيفيات المعاصرة تبيّن أن الدّلالة علم مستقلّ بنفسه عن العلوم الأخرى ومنها تصنيف الألفاظ من حيث العموم والخصوص والوضع والاستعمال وغير ذلك. وقد تبيّن أن علم الأصول كلّه قد قام على فكرة أن الدّلالة علم مستقل ويحتاج إلى دراسة مستقلة، وبالتالي فمن الوجاهة الفصل بين تصنيفيات الألفاظ وتصنيفيات الدلالة وما تصنيفيّات دلالة الألفاظ إلا فرع عن ذاك الأصل.

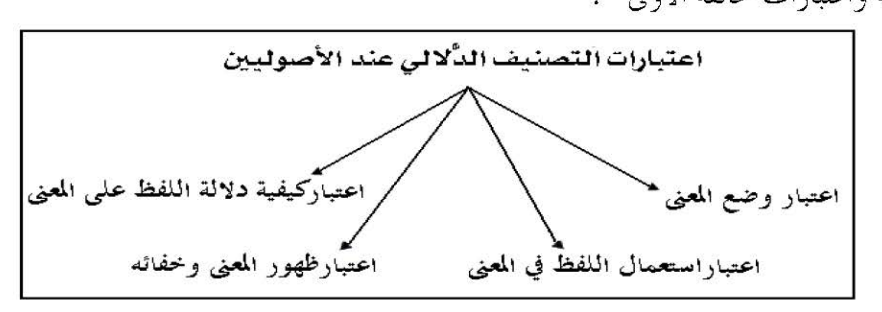
مشكلات منهجيَّة في تصنيف الأصوليّين للدَّلالة

تتأسّس مجالات التّصنيف على قاعدة تحديد المفهوم تحديدا دقيقا، فإنّ البحث عن تحديد دقيق للمفهوم عند الأصوليين تحول دونه عقبة كبيرة تتمثل في أن الأصوليّين قد اختلفوا أحيانا في هذا التّصنيف بسبب اختلافهم في تحديد المفاهيم. وإن الباحث – سواء المتخصص وغير المتخصّص في علم الأصول – ليجد صعوبة بالغة في جمع الآراء المختلفة، أو الانتصار إلى رأي دون آخر لأسباب عديدة منها أن الأصوليين يعتمدون في التّصنيف خطّة منهجيّة هي تعدّد اعتبارات التّصنيف، فهم يصنّفون الألفاظ مثلا باعتبار وضع المعنى، ويصنفونها باعتبار استعمال اللّفظ في المعنى، وباعتبار ظهور المعنى وخفائه، وباعتبار كيفيّة دلالة اللّفظ على المعنى... وداخل هذه الاعتبارات الأربع اعتبارات فرعية كثيرة تتطلب تصنيفا جديدا مع كل اعتبار علما أن الأصوليين قد انقسموا في تقسيمها إلى قسمين، جمهور، وأحناف ولكل منهما تصنيفه.

جهات التصنيف عند الأصوليين:

الاعتبارات هي في حقيقتها جهات منطقية *Des modalités* اتخذها الأصوليون للتصنيف في جميع صوره وأشكاله، ومثلما يمكن للاعتبار أن يكون جهة، فقد يكون معيارا أو طريقة أو "كيفية" [15] أو نوعا. وهذا ما أدى بالأصوليين إلى التعامل مع

الدلالة وفق "انقسام اللفظ إلى أقسام متعددات متباينات ومتداخلات باعتبارات مختلفات"[16]، "ومن هذه الاعتبارات ما هو شرعي خاص، ومنها ما هو منطقي يتوخى دراسة الدلالة باعتماد مبدأ الحدود والتعريفات، ومنها ما هو لغوي بعضه صوري يستند إلى معطيات المنظور اللفظي الداخلي، وبعضه تداولي يلتمس مصداقية مقولاته في الواقع الفعلي التواصلي لحدث الدلالة" [17] والتقسيم حسب الاعتبارات ليس موجودا عند الأصوليين فحسب، فكل العلوم تعتمده في تصنيفها لمادتها. غير أن الفرق بين هذه الاعتبارات واعتبارات أخرى نجدها عند الأصوليين أنفسهم وعند النحاة مثلا تتمثل في أن الاعتبارات التي نحن بصددها هي اعتبارات أو جهات تصنيفية للعلم ذاته *Des modalités taxinomique de la science elle même*، أما الاعتبارات الأخرى والتي نجدها في علم الأصول مثل: اعتبار الفرض (ما حكمه في الشريعة أنه فرض)، واعتبار الوجوب (ما حكمه أنه واجب)، واعتبار التحريم (ما حكمه أنه حرام)، واعتبار الكراهة التّحريميّة (وهو عند الأحناف طلب الكفّ عن الفعل بدليل ظنّي كالقياس أو السّنة غير المتواترة)، اعتبار الكراهة التّنزيهية (وهو عند الأحناف طلب الكف عن الفعل طلبا غير جازم)، واعتبار الإباحة (وهو ما لم يطلب الشّرع فعله ولا الكفّ عنه)، فإنّ هذه الاعتبارات هي اعتبارات تصنيفيّة للأحكام الشّرعيّة [18] وليس للعلم ذاته. وكذلك الأمر بالنّسبة للنّحو العربيّ الذي يتّخذ اعتبارات للأحكام النّحوية مثل: اعتبارات الوجوب واعتبارات الجواز واعتبارات الامتناع واعتبارات الحسن واعتبارات القبح واعتبارات الرخصة واعتبارات مخالفة الأولى[19].



أما إذا أردنا تفصيلا نسبيا لهذا الجدول فإننا بذلك نَدخل في الاختلاف بين المدرستين الأصوليتين الجمهور والأحناف في المجالات التي اختلفوا فيها اختلافا ظاهرا. ورغم ذلك فالتصنيف حسب الجداول الموالية لا يزال بحاجة إلى تفريعات جديدة في هذه الاعتبارات. ونبدأ بأول اعتبار وهو:

أولا: اعتبار الوضع.

يصنف الأصوليون اللفظ باعتبار الوضع على أنه واحد من الاعتبارات الأربع للتصنيف الدّلالي للفظ، وهو ينقسم بدوره إلى أقسام أربع هي: العامّ والخاصّ والمطلَق والمقيّد.

ونحتاج إلى تعريف لهذه الأقسام مثلما ورد عند الأصوليون:

العام: العام لغة وبحسب ابن منظور هو الشامل [20]، وهو خلاف الخصوص [21] وأول من استعمله بدلالته الاصطلاحية هو الشافعي، قال الإمام أحمد بن حنبل رضي الله عنه: "لم نكن نعرف الخصوص والعموم حتى ورد علينا الشّافعيّ رضي الله عنه"[22].

وفي الاصطلاح هو ما "كان موضوعا لمعنى متعدد مستغرق في جميع أفراده" [23].
وقد يكون بين الأصوليين من لا يكتفي بهذا التعريف فيلجأ إلى التدقيق فيه أكثر مثلما فعل الرازي بقوله إن العام هو "اللفظ المستغرق لجميع ما يصلح له بحسب وضع واحد كقولنا الرّجال فإنه مستغرق لجميع ما يصلح له" [24] وهو ما قاله السّمعاني أيضا فهو عنده "كلام مستغرق لجميع ما يصلح له" [25]، وقد قال ابن الحاجب إن العام "هو ما دل على مسمّيات باعتبار أمر اشتركت فيه مطلقا ضربه"[26] .

والعموم صفة للاسم ذاته، لاعتباره اللغوي وليس لاعتبار شرعي فهو "صفة الاسم من حيث هو ملفوظ أو مدلول لفظا لأنه من الألفاظ الثابتة لغة لا عقلا ولا شرعا" [27]، ومن الأصوليين من يحرص على التدقيق في المصطلح فهو بحسب الشنقيطي "كلام مستغرق لجميع ما يصلح له بحسب وضع واحد دفعة بلا حصر" [28] أما عند الأحناف فهو "ما تناول أفرادا متفقة الحدود على سبيل الشمول"[29].

حدّد الأصوليون – من خلال استقرائهم للغة العربية – ألفاظا للعموم هي: كلّ، وجميع، ومن وما، والمفرد المضاف، والنّكرة في سياق النّهي أو النّفي أو الاستفهام أو الشّرط، والمعرّف بأل الدّالة على الجنس أو الاستغراق، واللام لغير العهد مفردا وجمعا، وهذه جميعها تقتضي العموم[30]. وقد بيّنها الشّنقيطي محمّد الأمين في شكل تقسيم أكثر تنظيما فقسّمها إلى خمسة أقسام:

1- اسم عرّف بالألف واللام لغير المعهود وهو ثلاثة أنواع:

ألفاظ الجموع: مثل المسلمين والمشركين والذين.

أسماء الأجناس: وهو ما لا واحد له من لفظه: مثل الناس والحيوان والماء والتراب.

لفظ الواحد: مثل السارق، والسارقة، والزاني والزانية و﴿إِنَّ الإِنسَانَ لَفِي خُسْرٍ﴾[31].

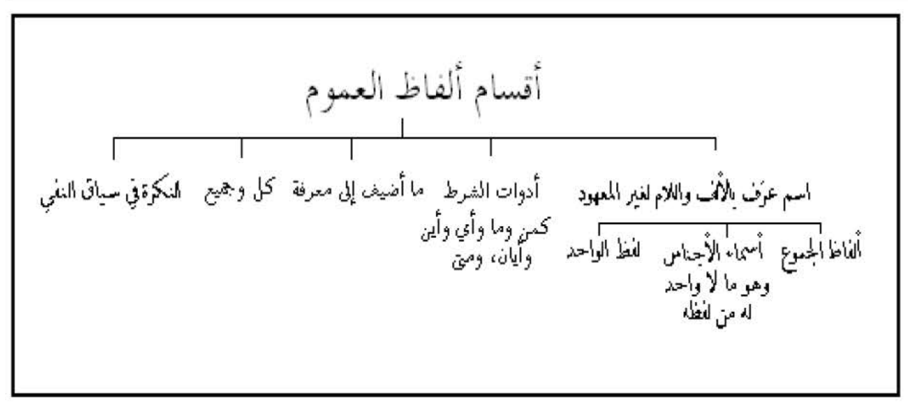
2- أدوات الشرط: كمن وما وأي وأين وأيان، ومتى.

3- ما أضيف إلى معرفة: مثل عبيد زيد ومال عمرو، ومثل قوله تعالى: ﴿وَإِن تَعُدُّواْ نِعْمَةَ اللّهِ لاَ تُحْصُوهَا ﴾[32] وقوله جل جلاله ﴿فَلْيَحْذَرِ الَّذِينَ يُخَالِفُونَ عَنْ أَمْرِهِ أَن تُصِيبَهُمْ فِتْنَةٌ أَوْ يُصِيبَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾[33].

4- كل[34] وجميع: مثل قوله سبحانه ﴿ كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ ﴾[35] وقوله عز من قائل ﴿وَلِكُلِّ أُمَّةٍ أَجَلٌ﴾[36] وقوله جل جلاله ﴿ اللّهُ خَالِقُ كُلِّ شَيْءٍ ﴾[37].

5- النكرة في سياق النفي: مثل قوله سبحانه ﴿وَلَمْ تَكُن لَّهُ صَاحِبَةٌ ﴾[38] و﴿وَلاَ يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ﴾[39].

ويتضح هذا التصنيف لأقسام ألفاظ العموم من خلال الشكل التالي:



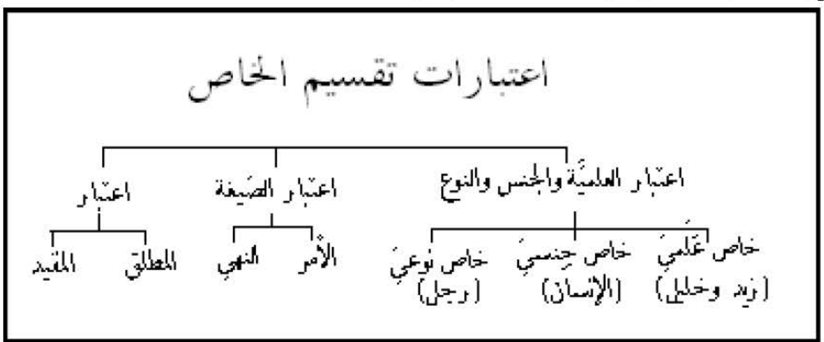
الخاص: الخصوص لغة التفرد[40]، وخصّ خلاف عمّ[41] وفي الاصطلاح "لفظ وضع لمعنى معلوم أو لمسمى معلوم على الانفراد كقولنا في تخصيص الفرد زيد وفي تخصيص النوع رجل وفي تخصيص الجنس إنسان"[42].

وينقسم الخاص باعتبارات ثلاث هي :

أ- اعتبار العلميَّة والجنس والنوع وهو ثلاثة أقسام: خاص عَلَميّ مثل (زيد وخليل)، وخاص جنسيّ مثل (الإنسان)، وخاص نوعيّ مثل (رجل).

ب- اعتبار الصّيغة وهو قسمان: الأمر، والنهي.

ج- اعتبار الحالة وهو قسمان: المطلق، والمقيد.



وإن تصنيف الدّلالة إلى مستويات ظهور ومستويات خفاء عند علماء الأصول له علاقة وطيدة بمسألة الاجتهاد والتّأويل، ذلك أنّهم صنّفوا النّصوص التي يستنبط منها الحكم إلى:

- ما يمكن الاجتهاد فيه - وبالتالي ممارسة التأويل فيه. يقول الشافعي "ما ينوب العباد من فروع الفرائض وما يخصّ به من الأحكام وغيرها مما ليس فيه نصّ كتاب ولا في أكثر نصّ سنّة وإن كانت في شيء سنّة فإنّما هي من أخبار الخاصّة ولا أخبار العامّة وما كان منه يحتمل التّأويل ويستدرك قياسا" [43] وكلام الشافعي يتناول ما يمكن الاجتهاد فيه مما ليس فيه نص من القرآن الكريم وما كان في السنة النبوية لا يستدركه إلا من يحسن القياس والتأويل من خاصة المسلمين.

- وما لا يمكن الاجتهاد فيه. قال صاحب الرّسالة "وهذا العلم العام الذي لا يمكن فيه الغلط من الخبر ولا التأويل ولا يجوز فيه التنازع" [44] وهنا يبيّن الشّافعي قسما آخر من الأحكام التي ليس فيها اجتهاد ولا قياس ولا تأويل. فما لا يمكن فيه التأويل هو ما كانت نصوصه قطعيّة الدّلالة، وعلى هذا الأساس قرّر الأصولّيون أنّه لا يجوز تأويل ما هو قطعيّ الدّلالة، لأنّ الشّارع - عزّ و جلّ - عندما حدّد مراده بنصّ صريح قاطع إنما قصد إلى استبعاده من أن يكون مجالا للتّأويل والاجتهاد ولهذا أسباب منها[45]:

- كون النّص يتعلّق بحقائق ثابتة، خاصّة منها ما يرتبط بالعقيدة.

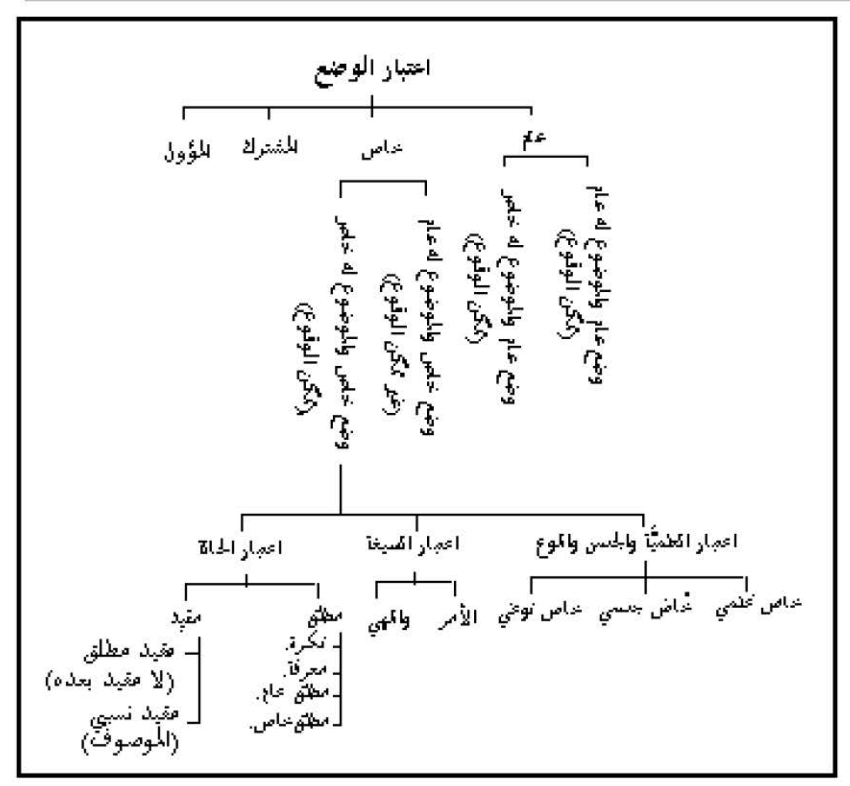
- كون النّص يتعلق بثابت لا يتغيّر بتغيّر الزّمان والمكان، مثل فرائض الميراث والعقوبات المنصوص عليها ضدّ الجرائم.

- كون النّص يقرّر قاعدة ترسم منهجًا تشريعيًا في الاجتهاد، لأن القاعدة يجب أن تكون حاكمة على الأحكام التّكليفيّة في الشّريعة كلّها.

- كون النص الصريح القاطع يتعلق بأمهات الفضائل وأصول الأخلاق.

وما يتبقى من النصوص القابلة للتأويل هو النصوص غير القطعية أو النصوص المحتملة وهي ما يسمّيه الأحناف (الظاهر والنص).

ينقسم اللفظ باعتبار الوضع عند الأصوليين إلى أقسام أربعة كما يبيّنه الشّكل التّالي:



وقد قسّم الأصوليّون العامّ باعتبار المراد منه إلى أربعة أقسام، وهو تقسيم هامّ يأخذ بالاعتبار القصديّة في الدّلالة، وهو أيضا مجال لم يتطرف الأصوليّون في قبوله أو نفيه مثلما فعلت السّيميائيات[46] التي انقسمت إما إلى سيميائيات دلالة أو إلى سيميايات قصدية [47]، بل ضبطوا المراد من الخطاب بقرائن تحيله تارة إلى دلالة قصديّة وأخرى إلى دلالة غير قصديّة، يقول الكفوي في حديثه عن ضوابط فهم المقصود من الخطاب، والذي لا مجال فيه للتأويل والاجتهاد: "كل لفظ من القرآن أفاد معنى واحدا جليا يعلم أنه مراد الله تعالى فما كان من هذا القسم فهو معلوم لكل أحد بالضرورة وأما ما لا يعلمه إلا الله فهو مما يجري مجرى الغيب فلا مساغ للاجتهاد في تفسيره ولا طريق إلى ذلك إلا بالتوقيف بنص من القرآن أو الحديث أو الإجماع على تأويله" [48] وأما ما يقبل التأويل والاجتهاد فلم يترك على عواهنه، وإنما ضبطه الأصوليون بضواط عامة يقول الكفوي: "وكل لفظ احتمل معنيين فصاعدا فهو

الذي لا يجوز لغير العلماء الاجتهاد فيه وعليهم اعتماد الشواهد والدلائل دون مجرد الرأي فإن كان أحد المعنيين أظهر وجب الحمل عليه إلا أن يقوم دليل على أن المراد الخفي وإن استويا والاستعمال فيهما حقيقة لكن في أحدهما حقيقة لغوية أو عرفية وفي الآخر شرعية فالحمل على الشرعية أولى إلا أن يدل دليل على إرادة اللغوية ولو كان في أحدهما عرفية وفي الآخر لغوية فالحمل على العرفية أولى وإن اتفقا في ذلك فإن لم يمكن إرادتهما باللفظ الواحد اجتهد في المراد منهما بالأمارات الدالة عليه" [49]. وهذا ما يذهب إلية ابن تيمية (ت 751 هـــ) وكذلك ابن قيم الجوزية الذي يرى أن الأولى مراعاة قصد المتكلم إن عرف، يقول في إعلام الموقعين: "فَمَنْ عَرَفَ مُرَادَ الْمُتَكَلِّمِ بِدَلِيلٍ من الْأَدِلَّةِ وَجَبَ اتِّبَاعُ مُرَادِهِ وَالْأَلْفَاظُ لم تُقْصَدْ لِذَوَاتِهَا وَإِنَّمَا هِيَ أَدِلَّةٌ يُسْتَدَلُّ بها على مُرَادِ الْمُتَكَلِّمِ فإذا ظَهَرَ مُرَادُهُ وَوَضَحَ بِأَيِّ طَرِيقٍ كان عَمَلٌ بِمُقْتَضَاهُ سَوَاءٌ كان بِإِشَارَةٍ أو كِتَابَةٍ أو بِإِيمَاءَةٍ أو دَلَالَةٍ عَقْلِيَّةٍ أو قَرِينَةٍ حَالِيَّةٍ أو عَادَةٍ له مُطَّرِدَةٍ لَا يُخِلُّ بها" [50]. وجليّ في هذا النّص أنّ ابن القيّم لا يشترط أيّ طريق للوصول إلى الدّلالة، ففي هذه الطّرق التي تحدّث عنها ما هو لفظيّ وغير لفظيّ، وقد ركّز على الطّرق غير اللّفظية كالإشارة والكتابة والإيماءة والأدلة العقلية والقرائن الحالية والعادات المطردة ...إلخ.

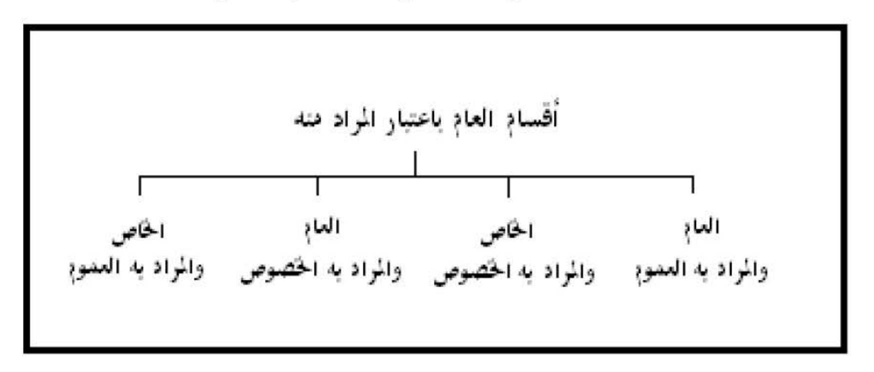
هذا حال عموم الأصوليين؛ لكننا قد نجد استثناءات ترى غير هذا الرأي، وتنتصر لغير القصدية، مثلما هو حال (السعد التفتزاني) [51] الذي يرى أن الدلالة موقوفة على الإرادة ويقول: "إنا قاطعون بأنا إذا سمعنا اللفظ، وكنا عالمين بالوضع، نتعقل معناه، سواء أراد اللافظ أو لا. ولا نعني بالدلالة سوى هذا، فالقول بكون الدلالة موقوفة على الإرادة باطل، سيَما في التضمن والالتزام" [52].

وعلى هذا الأساس فإن الاختلاف سينسحب على التصنيفات التي يعتمدها الأصوليون للدلالة.

وانطلاقا من هذا المفهوم قسّم الأصوليون الخطاب إلى:

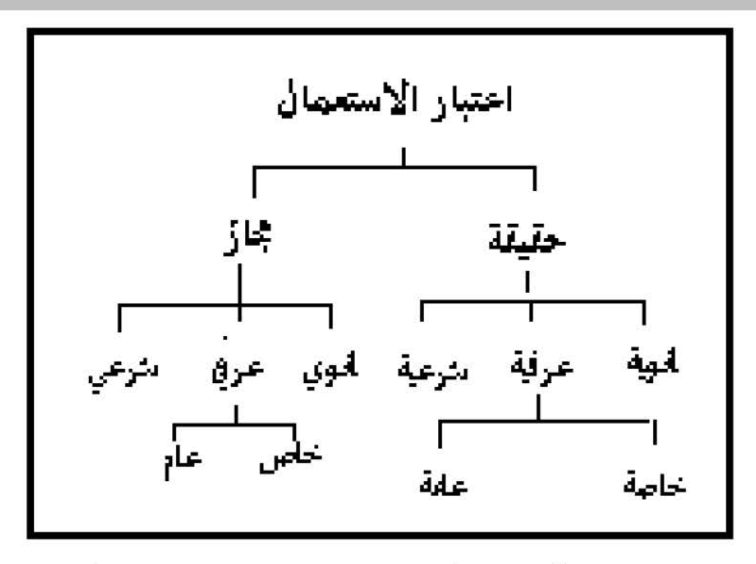
- "خطاب العام والمراد به العموم نحو ﴿اللَّهُ الَّذِي خَلَقَكُمْ﴾ [الروم 40].

- وخطاب الخاص والمراد به الخصوص نحو ﴿يَا أَيُّهَا الرَّسُولُ بَلِّغْ﴾ [المائدة 67].
- وخطاب العام والمراد به الخصوص نحو ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمْ﴾ [الحج 1] لم يدخل فيه غير المكلفين.
- وخطاب الخاص والمراد به العموم نحو ﴿يا أيها النبي إذا طلقتم النساء﴾ [الطلاق 1] "[53].



ثانيا: اعتبار الاستعمال:

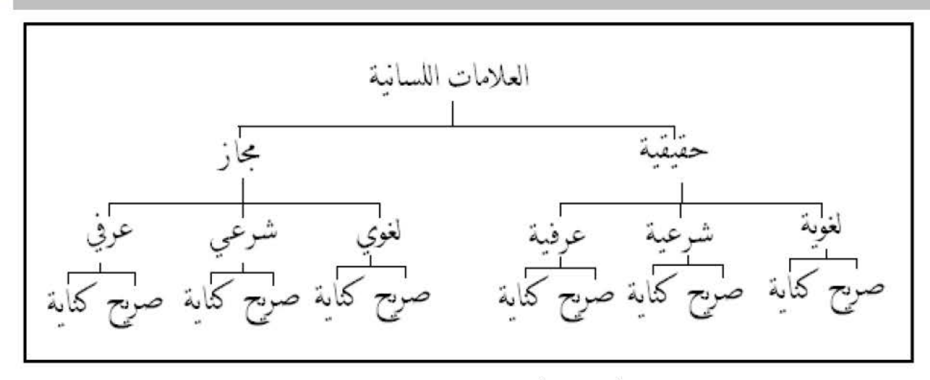
يصنف الأصوليون اللفظ باعتبار الاستعمال على أنه واحد من الاعتبارات الأربع للتصنيف الدّلالي للفظ سابقة الذكر، وهو ينقسم إلى قسمين هما: الحقيقة والمجاز، فالحقيقة تنقسم إلى حقيقة لغوية وحقيقة عرفية وحقيقة شرعية، والمجاز بدوره ينقسم إلى مجاز لغوي ومجاز عرفي ومجاز شرعي. وتحتاج هذه المصطلحات إلى بعض التبيين باعتبارها ذات خصوصيات أصولية في التصنيف الدّلالي.



تقسيم آخر يعتمده بعض الأصوليين يأخذ بالاعتبار الصريح والكناية، فالألفاظ التي وضعت للدلالة على معان معينة لا تحقق القصد من الوضع إلا بالاستعمال [54]. وقد تبين لعلماء الأصول – بعد العمل بالاستقراء – أن هذا الاستعمال يكون تارة في المعاني التي وضعت لها الألفاظ، وتارة أخرى في غير المعاني التي وضعت لها الألفاظ وهو المجاز .

وسواء أكان الاستعمال للفظ حقيقيا أو غير حقيقي، فإنه يحمل أحد احتمالين، إما أن يدرك معناه بمجرد النطق به. وهذا يعني أنه يدل على مدلوله دلالة صريحة، أو يستتر معناه فلا يدرك إلا بإدراك معنى آخر، وهو ما يعني أنه يدل على مدلوله عن طريق الكناية[55].

لقد قسم علماء الأصول الكلام من حيث الاستعمال إلى قسمين: حقيقية ومجاز، وتنقسم دلالة الحقيقة بدورها إلى دلالة الحقيقة اللغوية ودلالة الحقيقة الشرعية ودلالة الحقيقة العرفية، وكذلك دلالة المجاز فإنهم يقسمونها إلى دلالة المجاز اللغوي، ودلالة المجاز العرفي، وهذه النهايات تنقسم كل واحدة منها إلى صريح وكناية.



و مما يؤكده علماء الأصول أن اللفظ عند الوضع لا يدل لا على الحقيقة ولا على المجاز. والذي يبين عما هو حقيقة أو مجاز إنما هو الاستعمال[56].

ومن هذا المنطلق فإن تقسيم الدّال إلى حقيقة ومجاز وصريح وكناية، لا يكون إلاّ في الاستعمال، لأنّ هذه الصفة من عوارض الألفاظ لا تظهر إلا عند الاستعمال. ثم إنّ هذه الأنواع هي من أوصاف اللفظ لا من أوصاف المعاني[57].

---

1 دبة، الطيب: نظام العربية وخصائصه في الدرس اللغوي لعلماء أصول الفقه، رسالة دكتوراه ، جامعة الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها، 2007 – 2008، ص 75.

2Voir: Roger G van de VELDE : Introduction à la méthodologie structurale de la linguistique ,trd Marnix VINCNT, edt Labor , Bruxelles ;Belgique, 1973, p66.

3 Ibid.

4 Voir: ROBINS, R . H: Linguistique générale une introduction, edt armand colin , France, 1973, p 194 – 199.

5 هيلمسليف Hjelmslev Louis عالم لسانيات دانماركي ولد سنة 1899 م وتوفي سنة 1965، مؤسس النظرية الغلوسيمية، وهو أحد أبرز البنويين في أوربا.من مؤلفاته (اللغة 1966) و(دراسات لسانية 1971) و(البنية الأساسية للغة 1984) و(مدخل تأسيسي لنظرية في اللغة 1984).

6 Hjelmslev, Louis : Prolégomènes a une théorie du langage, trd Una Canger et Annic Wewer, edt de Minuit , Paris,1971, P 87.

7 Hjelmslev, Louis : Essais Linguistiques, trd François Rastier, edt de Minuit , Paris, , Paris,1971, P 112.

8 Sollers, Philippe : Nouveaux sémantique d'un texte moderne, edt Tel Quel, Paris, France, 1968, p 274.

9 مصطلح التقاسيم مصطلح شائع بين الأصوليين، وهذا لا يعني أنه المصطلح الوحيد، فهم يستعملون ألفاظا أخرى للدلالة على المفهوم نفسه مثل الترتيب والتقسيم... إلخ، وفي المصطلح الحديث فإن : "مصطلحات الجرد والتنضيد والتصنيف تنتمي إلى عالم واحد هو عالم الوصف؛ وصف المعنى".

عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 1990، ص 45.

10 والبديل ثقافة إسلامية أصيلة تتجاوب مع منطقهم العملي للتفكير الذي يقدم البدائل لكل مشكل يصادف الإنسان وهو يتحرك في الواقع لكي لا يقع في الصدام وهو يواجه تعارض الفكرة التي في الذهن بالواقع المنجز في كثير من الأحيان.

11 الجويني: البرهان في أصول الفقه، تح عبد العظيم الديب، دار الأنصار، القاهرة ، مصر ط4، 1418ه . ص 77/1.

12 الغزالي أبو حامد: المنخول في تعليقات الأصول، تح د محمد حسن هيتو، دار الفكر، دمشق، سورية، 1400 هـ، ص 1 / 40، 53، 54، 58 .

13 الزركشي: البحر المحيط في أصول الفقه، تح محمد محمد تامر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1421 هـ / 2000 م، ط1، ص 3 / 256.

14 السبكي، علي بن عبد الكافي: الإبهاج في شرح المنهاج على منهاج الوصول إلى علم الأصول للبيضاوي، تح جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، 1404، ط1، 1 / 204.

15 GAID, Tahar: Lexique philosophique Français - Arabe, O P U, Alger, 2 ed, 1993, P 76. غير أن المؤلف نفسه حينما يترجم المصطلح ذاته من العربية إلى الفرنسية فإنه يضيف معنى آخر إلى الأول هو: Qualité .

ينظر: قائد، الطاهر: اصطلاحات فلسفية عربي – فرنسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 2، 1993، ص 92.

16 ابن الأمير الحاج : التقرير والتحبير في شرح التحرير في أصول الفقه للإمام الكمال بن الهمام وبهامشه نهاية السّول للأسنوي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط2، 1403 هـ - 1983 م، ص 68/1.

17 دبة، الطيب: نظام العربية وخصائصه في الدرس الغوي لعلماء أصول الفقه، ص 96. وينظر جدول اعتبارات الأصوليين في تنظيم الدلالة اللفظية في اللسان العربي، في المرجع نفسه، ص 102.

18 ينظر : محمد محدة: مختصر أصول الفقه الإسلامي، شركة الشهاب، الجزائر، ط 4 ، 1990، ص 330.

19 ينظر : اللبدي، محمد سمير نجيب: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، دت، ص 78.

20 ينظر: ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، ص 432/12. و الفيروزآبادي، محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ص 1473/1. والرازي، محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح، تح محمود خاطر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1415 هـ - 1995م، ص 191/1.

21 المقري الفيومي، أحمد بن محمد بن علي: المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان ، ص171/1.

22 الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر: البحر المحيط في أصول الفقه، تح محمد محمد تامر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1421هـ - 2000م، ص 179/2.

23 إبراهيم بن أحمد بن سليمان الكندي: أصول الفقه بين النظرية والتطبيق- الدلالة وطرق الاستنباط، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دمشق، سورية، ط1، 1419هـ - 1998 م، ص 13.

24 الرازي، محمد بن مر بن الحسين: المحصول في علم الأصول، تح طه جابر فياض العلواني، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1400 هـ، ص513/2 – 514.

25 السمعاني، أبو المظفر منصور بن محمد بن عبد الجبار: قواطع الأدلة في الأصول، تح محمد حسن إسماعيل لشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1418 هـ - 1997 م، ص154/1.

26 الشوكاني، محمد بن علي بن محمد: إرشاد الفحول إلى تحقيق علم الأصول، تح محمد سعيد البدري أبو مصعب، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1412 هـ - 1992 م، ص198/1.

27 الكفوي، أبو لبقاء أيوب بن موسى الحسيني: الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيوت، لبنان، 1419 هـ - 1998 م، ص 602/1.

28 الشنقيطي، محمد الأمين بن المختار: مذكرة أصول الفقه[على روضة الناظر لابن قدامة]، الدار السلفية، الجزائر، ص 203.

وينظر: البخاري، علاء الدين عبد العزيز بن أحمد: كشف الأسرار عن أصول فخر الإسلام البزدوي، تح عبد الله محمود محمد عمر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1418 هـ - 1997 م، ص 53/1. شرح الكوكب، ص 102/3.

29 البخاري، علاء الدين عبد العزيز بن أحمد: كشف الأسرار عن أصول فخر الإسلام البزدوي، ص 1 / 428.

وينظر: ابن أمير الحاج: التقرير والتحبير في علم الأصول، دار الفكر بيروت، لبنان، 1417 هـ- 1996 م، 234/1.

30 ينظر: عبد المنان الراسخ: معجم اصطلاحات أصول الفقه، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط 1، 424 هـ - 2003 م، ص 91.

31 العصر 2.

32 إبراهيم 34.

33 النور 63.

34 يرى الفارابي في (كتاب الألفاظ المستعملة في المنطق ص 44) أن لفظة (كل) تدل على "أن الحكم الواقع على المسمى هو حكم واقع على جميع أجزاء المسمى" أما ابن سينا فيعرف الكلي بأنه "الذي نفس تصور معناه لا يمع وقوع الشركة فيه" وأساس هذا الخلاف هو التفريق بين معنى (كل) و(أل) التي توحي بالإطلاق، فالكلي عند الفارابي ومعه ابن رشد تنحصر عناصره في مجموعة ما يكونه من جزئيات وليس بمعنى الإطلاق الذي قد توحي به (أل) التعريف.

ينظر: جهامي، جيرار: الإشكالية اللغوية في الفلسفة العربية، دار المشرق، بيروت،لبنان، ط 1، 1994، ص 141 – 142.

35 الأنبياء 35.

36 الأعراف 34.

37 الزمر 62.

38 الأنعام 101.

39 البقرة 255.

40 المقري الفيومي، أحمد بن محمد بن علي: المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، ص 444/3.

41 نفسه، ص 171/1.

42 الشاشي أبو علي أحمد بن محمدبن إسحاق: أصول الشاشي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1402 هـ، ص13/1.

وينظر: البخاري، علاء الدين عبد العزيز بن أحمد: كشف الأسرار عن أصول فخر الإسلام البزدوي ، ص 50/1.

43 الشافعي: الرسالة، تح أحمد محمد شاكر، القاهرة، 1358هـ، 1939 م، ص359/1.

44 نفسه.

45 ينظر: الغزالي: المستصفى، تح محمد عبد السلام عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1413 هـ، 198/1.

وينظر: الحاج، ابن أمير: التقرير والتحبير في علم الأصول، دار الفكر، بيروت، لبان، 1417 هـ - 1996 م، 431/3.

وينظر: السمعاني، أبو المظفر منصور ين محمد: قواطع الأدلة في الأصول، تح محمد حسن إسماعيل الشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1418 هـ - 997 م، 413/1.

وينظر: آل تيمية (عبد السلام وعبد الحليم، أحمد بن عبد الحليم): المسودة، تح محمد محي الدين عبد الحميد، المدني، القاهرة، 145/1 – 147.

46 السيميائيات، Sémiologie لها ترجمات عربية عديدة منها السيميائية والعلامية والعلاميات وعلم العلامات وعلم الرموز وغيرها ، وقد تنوعت تعاريفها ومنه تعريف أمبرتو إيكو U. Eco لها بقوله "السيميائية هي علم الأدلة" [كوكي، جان كلود: السيميائية مدرسة بريس، تر رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003،ص19.] "ويهدف مشروع السيميائيات إلى إقامة نظرية عامة للأنظمة الدّلالية." [نفسه].

47 قدم رولان بارث Roland Barthes العديد من الدّراسات للبرهنة على صحة توجهه نحو دراسة النص الأدبي بدلا من دراسة الأثر الأدبي ودراسة الدلالة وليس القصد، ومن هذه الدراسات فصل (من الأثر الأدبي إلى النص الأدبي) من كتاب (درس في السيميولوجيا، تر عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص 58 وما بعدها.)

48 الكفوي، أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني: الكليات، ص 846/1.

49 نفسه، ص 847/1.

50 ابن القيم: إعلام الموقعين عن رب لعلمين، تح طه عبد الرؤوف سعد، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1973، 218/1.

51 السعد: العلامة سعد الدين مسعود بن عمر بن عبد الله الهروي الخراساني: الفقيه الأديب التفتازاني الشافعي كما ذكره السيوطي، والحنفي كما ذكره صاحب هدية العارفين، ولد سنة 712 هـ وتوفي بسمرقند سنة 793 هـ، وله العديد من المصنفات منها: التلويح في كشف حقائق التنقيح، الاصباح في شرح ديباجة المصباح في النحو، تركيب الجليل في النحو، تهذيب المنطق والكلام، حاشية على الكشاف للزمخشري، شرح تصريف الزنجاني، شرح تلخيص المفتاح للسكاكي في المعاني والبيان، شرح الشمسية في المنطق، شرح العقائد النسفية، شرح فرائض السراجية للسجاوندي الحنفي، شرح الكشاف، شرح منتهى السول والأمل لابن الحاجب، فتاوى الحنفية.

52 السريري، مولود: منهج الأصوليين في بحث الدلالة اللفظية والوضعية، طوب بريس، الرباط، المغرب، 2000 م، ص 75.

53 الكفوي: الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، ص 420/1.

54 الاستعمال: هو نتيجة وتطبيق للوضع الذي هو قانون حكمي. ينظر: أبو إسحاق الشيرازي: اللمع في أصول الفقه. مطبعة البابي الحلبي، مصر، 1939، ص 46.

55 الكناية : تقابل الصريح في الاستعمال وقد تكون حقيقة كما يمكن أن تكون مجازا.

56 الشوكاني : إرشاد الفحول ، ص 26 .

57 وهبة الزحيلي: أصول الفقه الإسلامي،. 1 / 292 .

سرادقات الزيني بركات

(قـراءة في الـعـتبـات الـنصيـّـة)

أبو بكر مرزوق

جامعة الأغواط

السرادقات: إنة الوسم الذي اعتمله الروائي المصري (جمال الغيطاني) فصولا لروايته (الزيني بركات)، وهو وسم – كما يبدو - متميّز في السرديات العربية، حتى إنّه ليعتقد أنه لم يأت جزافا، وإنّما أورده، ليقضي به حاجة استلهمها من قراءاته التراثية.

بيد أنّ مقاربتنا لهذه العتبة النصية المتميّزة في متن (الزيني)، لا تحملنا بالضرورة إلى استكناه هذه العنونة، كما اعتقدها صاحبها، بقدر ما تمنحنا هامشا رحبا، نتقوّل من خلاله ما لم يقله (الغيطاني)، على الوجه الذي تسمح به القراءة، دون شطط أو تمحّل.

تبنّى الغيطاني معجمية "سرادق" لفصول روايته (الزيني بركات[1])، وهو وسم مميز لا نكاد نجد له نظيرا عند المحدثين، بل وعند القدماء أيضا، كما لم نتعوّده ضمن أبجديات التصنيف والتأليف، أو الأعمال الإبداعية.

غير أن تشاكلها (الصوتي) ودلالته يوحي بأنّ هذا الاصطلاح الطريف لم يوظف هذا التوظيف القصدي إلا ليدلّ على ما تدلّ عليه تلك المصطلحات الحديثة المعتمدة في تبويب المصنفات والكتب، كمصطلح " **باب**" الذي يدّل على الانفتاح على موضوع مستوفي العناصـــر، يدرس دراسة منهجية، أو مصطلح "**فصل**" الذي يدلّ على فصل قضية عن قضايا، تجمع بينها وحدة عضوية ومحاولة تفصيلها والفصل فيها، أو مصطلح " **مبحث**" الذي يـــدلّ على البحث والتنقيب عن فكرة، ومحاولة الوصول إلى دقائقها.

فالسرادق – كما يشرحه المعجم – وسم لكل ما يُضْرَبُ حول الشيء من حجاب أو حاجز، في نية عزله وإفراده، أو التكتّم عنه وستره. وبإسقاط هذه الدلالة اللغوية على الدلالة الواردة في الرواية، نكون أمام (سرادق)، أي (فصل) يحتضن أحداث البِصَاصَة والعمل الاستخباري والتجسّس، كما يرسم صورة لأطماع الملك وأغراضه، ومؤامرات الحكم ودسائسه، إلى جانب التأريخ للتفاعلات السياسية والتحولات العسكرية التي شهدتها مصر زمن المماليك[2]، حيث تمثّل فيها السرادقات فواصلَ مستقلةً جزئيا، تمنع أن يختلط السرادق بالذي قبلها والذي بعدها، مع مراعاة تلك اللحمة العضوية التي تجمع وحدة البناء الفني للرواية. هذا الذي يستقيم مع ما سنذهب إليه، إذا ما تابعنا هذا (الدال) متابعة معجمية، ووفق سياقيه التداولي والدلالي.

السرادقات والدلالة المعجمية :

السرادق: لفظ فارسي معرّب، إذ ليس في كلام العرب اسم مفرد، ثالثه ألف بعدها حرفان[3]. والسرادق، من حيث الدلالة اللغوية، هو كلّ حائل يحُول بين الشيء ورؤيته، أو إدراكه، ويكون هذا الحائل ماديا مصطنعا (سورا، أو جدارا من أحجار أو أعواد، أو نسجا من صوف أو شعر أو وبر..) أو مانعا طبيعيا (جبل أو ربوة أو ماء أو نار..). وقد يكون الحائل معنويا (وازعا دينيا أو عرفا اجتماعيا أو مانعا نفسيا..).

لقد ارتبطت دلالة (السرادق)، وفي مرحلة من مراحل تطورها، بأبجديات البناء والعمارة، فهو – كما سلف القيل – كلّ ما يلتفّ حول المكان أو فوقه من حواجز مانعة، تكون سترا له أو ظلا.

وحين الرجوع إلى معاجم العربية، نجد صاحب اللسان يعرّف (السرادقات) بأنّها "كلّ ما أحاط بالبناء، من حائط أو مضرب أو خباء" [4]. ويعرفها صاحب الصحاح بقوله: "السرادقات هي التي تمتدّ فوق صحن الدار، وكلّ بيت من كرسف [قطن] هو سرادق" [5]. وهي عند صاحب المصباح المنير "الفسطاط"[6]، وهو البيت من الشعر أو القماش..

وفي الاستعمال الحديث، يكون السرادق كلّ مكان يتخذ قصدا، للاحتفال أو التأبين، وهذا المعنى هو نفسه الذي نجده في السير الشعبية العربية، حين نسمعهم يقولون: "ضربوا الخيام والسرادقات"، أو ما تعتمده بعض المجتمعات في تقاليدها الاجتماعية، إذ لا تزال عادة نصب السرادقات للاحتفال والتأبين في المجتمع المصري – مثلا – سارية كمظهر من المظاهر الاجتماعية الراسخة، تعرف عندهم بـــ (الصيوان)، وهو لفظ فارسي أيضا، ومعناه الخيمة الكبيرة من القماش.

ومن معاني (السرادق) الغبار الساطع، وفي معناه، يقول لبيد، وهو يصف قطيعا من البقر الوحشي:

رفعنا **سُرادقاً** في يوم ريحٍ يصفّقُ بينَ ميْل واعتدالِ [7]

وقد تعني – أيضا – الدخان الشاخص المحيط بالشيء[8]، وهو المدلول الذي استعمله القرآن الكريم، حيث وردت لفظة (سرادق) في النص القرآني مرة واحدة، في قوله تعالى: ((إنّا اعْتَدْنَا للظَّالِمِينَ نَارًا، أَحَاطَ بِهِمْ سُرادِقُهَا، وإنْ يَسْتَغِيثُوا، يُغَاثُوا بِمَاءٍ كَالْمُهْلِ، يَشْوِي الوُجُوهَ))[9]، وقد فسرها صاحب الكشّاف بقوله: "شبه ما يحيط بهم من النار بالسرادق، وهو الحُجرة التي تكون حول الفسطاط.. وقيل: دخان يحيط بالكفار قبل دخولهم النار، وقيل: حائط من النار يطيف بهم"[10] .

إنّ الذي نستخلصه من هذه التعاريف المعجمية مجتمعة، كون السرادق حيزا مكانيا ينضاف إلى حيز الخيمة، أو البيت، يأتي حائلا أو سقفا يفي بأغراض ساكنته، فهو امتداد للبيت وصحن للدار، بحيث يكون حرمة لأهله، يضمّ أغراضهم وحوائجهم: من أسقية، وقدور، وحطب، وآلات طبخ..، كما يحوي كريم دوابهم وأنعامهم.. يمنع عنهم الحرّ والقرّ، والريح والمطر، واقتحام الحيوان الضال، كما يقف سترا دون ساكنته، يحول بينهم وبين أعين الناس..

ثم يتطوّر (السرادق) في دلالته، فيطلق على الفسطاط، ليحمل، إلى جانب الوظيفة النفعية، الوظيفة الجمالية، ومعه سوف يكتسب بعدا قيميا (اجتماعيا، ثقافيا)، به يتمايز

الناس، بحسب وضعهم الاقتصادي والاجتماعي: (علية القوم وأشرافهم، أواسط القوم، عامة الناس..)

ومن هذه الخلفية المعجمية، نلفي (السرادق) أحد العناصر المادية المتناغمة مع شكل البناء العربي الأول – عند القبائل العربية – ذلك أنّ الموقع الذي تأخذه القبيلة لنفسها، والنسيج العمراني الذي يميّزها عن غيرها، سيمثّل أُولى أشكال الانحسار نحو (الداخل) والانغلاق عن (الخارج) .. إنّه امتثال لفكرة العصبية التي تجعل الفرد (كلاًّ) يتماهى في نسق القبيلة. ثم يأتي (السرادق)، ليمثّل مظهرا عمرانيا يكرّس، بدوره، هذا الشعور المنكفئ، مشكلا، بالنسبة إلى البيت (الخيمة) عاملا آخر منغلقا على نفسه، لتكتمل معه صورة الانغلاق داخل المنغلق.

وإذا كان شعور الفردية حاصلا في الكلّ، فإنّه لا يعني بالضرورة ذوبان الكلّ في الجزء، إذ لا يزال الفرد منكفئا على نفسه، محافظا على خصوصيته، مستقلا بذاته، وستكون (السرادقات) هنا، أولى صور هذه الخصوصية، مما يحملنا إلى الاعتقاد بأن هناك التفافا حول الذات، تعمل السرادقات على حجبه، والتكتّم عليه.

قد يسمح لنا المقام – هنا – أن نسأل عن دواعي هذا الالتفاف، ولا نعدم جوابا سريعا. إنّ الإنسان، على الرغم من انفتاحه على الآخر، سيظل متمسكا بخصوصيته، دون أن يذوب فيه، أو يهيمن عليه، فيحتويه – والذوبان في هذا المقام مشروع – كما إنّ البحوث النفسية لتجد أجوبة (موضوعية) لذلك. حيث إنّ هذا العالم المصغّر، المتقوقـع الذي اصطنعه الإنسان ليسكنَ إليه، قد يتحوّل إلى سجن لا يستطيع منه فكاكا، وسيغدو هذا الكون الصغير صورة للكبت والقمع واليأس والانهزامية. وبقدر ما يصوغ الإنسان المكان، سيكون الإنسان، هو أيضا، من صياغات مكانه، وأول المتأثرين به.

السرادقات، والانزياح اللغوي:

إنّ نظرة متفحصة للفظة (سرادق) في تراثنا الشعري، تكشف لنا عن خضوع دلالتها اللغوية إلى تواطؤ اجتماعي صريح، انزاحت بموجبه، من دلالة (الوسيلة) إلى دلالة

(القيمة). لقد استحالت لفظة (سرادق) علامة على سلطة الملك وأبّهة الصولجـــان، وفكرة العزة والمجد، بل قد تمتدّ في (لا- الوعي الاجتماعي) فتصبح موضوعة للملك والسلطان؛ إذْ جاء في علم التأويل: "من رأى سرادقا مضروبا، فإنّ ذلك سلطان وملك، لأن السرادق للملوك"[11] .

لقد وُظف السرادق (تيمة) للمُلْكِ وَالسُلْطَانِ، والهيبة والمكنة، والعِزِّ والمجد، والتباهي والمفاخرة، وإنّنا لواجدون، من خلال هذه الشواهد الشعرية، صورة هذا الانزياح الذي ألمحنا إليه.

قال **لبيد:**

ودافعتُ عنك السِيدَ مِنْ آل دارمٍ   ومنهم قبيلٌ في **السرادقِ** فاخـــرُ[12]

وقال **جرير:**

وما وجَد الملوكُ أعـــــزَّ منا وأسرعَ من فوارسنا استِـــلابا
وذو تاجٍ له خَرَزَاتُ مُـــلْكٍ سلبْناه **السرادقَ والحِجــابا**[13]

وقال **جرير**، أيضا :

كذب الأُخيطِلُ، إنّ قوميَ فيهِمُ   تاجُ الملوك ورايةُ النعمـــــانِ
إنّي لَيعرفُ في **السرادق** مترلي   عند الملوك وعند كلِّ رهـــانِ[14]

السرادقات، والنحت اللغوي:

إنّ للألفاظ أصلا، تنتظم عليه الفروع عند عملية الاشتقاق، حيث إنّ التصاريف المختلفة والمتشعّبة عن المادة الأصلية – اللفظة التي اشتق منها – لَتَدُلُّ على معنى جامع مشترك بينها، هو معنى اللفظ الأصلي، الذي لا تكاد تخرج عنه. وهذه الظاهرة، نلمسها واضحة في اللغة العربية، التي حافظت أغلب المشتقات فيها عن نسبها الأول .

فلو أخذنا مادة **(عرف)**، ونظرنا إلى بعض مشتقاتها التي تذكرها المعاجم العربية[15]، مثل: المعرفة، والاعتـــراف، والمعروف، والعُرْفِ، والعَرْفِ، نجد أنها تجتمع جميعها على معنى واحد، هو الانكشاف والظهور. ولعلّ الجدول الآتي يوضح ذلك:

الكلمة	معناها
المعرفة	الكشف عن شيء كان مجهولا
الاعتراف	الكشف عن النية، وأظهرها
المعروف	الكشف عن سلوك اجتماعي أخلاقي معروف
العُرف	السلوك الذي كشفت عنه الجماعة الواحدة
العَرف	العطر الذكي الذي كشف عن نفسه عن بعد

إنّ هذا الانتظام الدلالي بين اللفظة الأصل، والألفاظ الفرعية (المشتقات) ييسّر على المشتغلين باللغة والمعجم أن يميزوا بين الأصيل والدخيل، وعلى أساس هذا المذهب، ننظر إلى لفظة (سرادق)، حيث نجدها من الألفاظ الدخيلة، إذ ليس في كلام العرب، كما أشار الأصفهاني [ت. 501 هـ] في مفرداته[16]، اسم مفرد ثالثه ألف بعدها حرفان. إنّ لفظ (السرادق) معرّب، أصله، في الفارسية، (سرادار) أي (دهليز الدار)، على الرغم من محاولة بعض اللغويين التنقيب عن أصل عربي له، منكرين تعريبه، لنزول القرآن به[17].

لقد درج متكلمو العربية على توليد الألفاظ، لتجديد الدلالات، معتمدين الاشتقاق في صوره الثلاث الشائعة (الأصغر، والكبير، والأكبر)[18]، ثم عمدوا إلى اشتقاق رابع، حين دعت الحاجة إلى ذلك، فكان (الاشتقاق الكبّار)، وهو اشتقاق يقوم على النحت، أي صناعة كلمة من كلمتين، أو أكثر، واختزال الحرف المشترك فيها على سبيل الاقتصار أو الإيجاز، وهو مذهب قليل في الفصحى، شائع في العامية [19]، كاشتقاق (بركل) أي مشى بمشقة في بركة الماء والطين، من الفعلين: (برك) و(ركل)، ومثلها: اشتقاق (هرمس) أي جمع الشيء، بمرسه بعد هرسه، من الفعلين: (هرس) و(مرس)، أو اللجوء إلى النحت في أبسط صوره، بجمع كلمتين، للحصول على كلمة واحدة، مما شاع عند اللغويين المعاصرين، مواكبة لتطور ألفاظ العصر، كنحتهم لفظة (برمائي) للحيوان الذي يعيش في البرّ والماء، أو مسايرة نحت في لغة أجنبية، كلفظ (القرسطية) للتعبير عن القرون الوسطى.

وبالرجوع إلى لفظة (سرادق)، واعتمال هذه الآليّة، نجد أنّ (السرادق) في بنيتها الدلالية تحيل إلى المعنى الأول الذي من أجله جاءت في الأصل الفارسي، وهو (السرادق/ الدهليز)، ثم تحيل إلى السياق الذي استعملت فيه، بعدما عرّبت [20]، حيث دلت على ما يحيط بالخيمـــة من وِجَاء، أو ما يضرب على صحن بيت من غطاء، أو ما قام مقام الفسطاط. ثم ذهبوا به مذهبا مجازيا، فدلّ عندهم على موضوعة السلطان، كالعز والمجد والمكانة الشريفة.

وإذا كانت الضرورة التواصلية والتداولية للغة، قد حملت مستعملي اللغة على سلوك هذا المسلك في الاشتقاق، فإنّ هناك محملا دلاليا، هو من صميم (الشعرية اللغوية)، يدفعهم إلى اصطناع معنىً للألفاظ، يتجاوز اعتباطية الاستعمال اللغوي، حيث يحتكم إلى تأويل جمـــالي، يقتضيه سياق الاستعمال مرة، ونسق الملفوظ مرة أخرى.

لقد استعملت (السرادقات) في متن الزيني، لتؤدي وظيفة تقنية (منهجية)، فتقابل أبواب الكتاب أو فصوله، هذا هو السياق الذي جاءت من أجله، كـــ (مُنَاص خارجي) في المتن. غير أننا، إذا جاوزنا هذه الوظيفة، ونظرنا إلى السرادقات، بوصفها (نسقا)، نجد تناسبا لطيفا بين البنية الدلالية للفظة، والمضمون الذي أوجدها. سنستحضر من السرادق فعله (جذره) المعرّب، وهو (سَرْدَقَ)، فبإسقاط آلية (النحت اللغوي) عليها، أمكننا أن نزعم أن لفظ (سَرْدَقَ) قام على مقطعين هما: (سَرَّ)، و(دَقَّ)، وبتحريف بسيط للمعنى، نحصل على لفظين صحيحين في حيث الدلالة، جاء الأول من (السرّ)، والثاني من (الدقّة)، وبتركيب لغوي آخر لهما، تتشكّل لدينا عبارة (سرٌّ دقيقٌ)، ومعها، تصبح لفظة (سردق)، في دلالتها الخطية، والصوتية، والتركيبية، والدلالية (سِرٌّ دَقّ)، فأين معنى السريّة الدقيقة في المتن؟

إنّ (الموضوعة الكبرى) في متن الزيني، تدور حول (فكرة الصراع على الملك)، أي الصراع (الداخلي) لأمـــراء المماليك على العرش من جهة، وصراعـــهم (الخارجي) مع العثمانيين، على أرض مصر، من جهة أخرى، ثم تأتي (الموضوعة الصغرى)، من خلال (فكرة الجوسسة)، حيث يمثّـــل جهاز " **البصّاصة**"، وعمل "**الحِسبة**"[21] مساحة عريضة في

أحداث المتن ؛ عندها ندرك، ونحن نبحث عن دلالة اللفظة المنحوتة (السرّ الدقيق)، المدى الذي يتطلبه الحفاظ على ملك مصر، من سريّة الفعل ودقّة التصرف، أو ما يحيط بالملك من دسائس ومؤامرات، وتخطيط خفي للانقلابات، أو تفعيل حثيث للإشاعات، وهي تُحَرَّك في الخفاء، وغير ذلك من حيل السياسة والحكم .

تأتي (فكرة البصاصة) التي حضرت عبر مراحل الفعل السردي، في (الزيني بركات)، بل لقد أفرد لها السارد حيزا مستقلا في المتن[22]، سرادقا بأكمله (السرادق الخامس)، حيث كان ملفوظها مطابقا لملفوظات الوثيقة الاستخبارية السرية، بحقله الدلالي، فناسبت اللفظة المنحوتة فكـــرة البصاصة، بما يحيط بهذه الوظيفة (الجهاز) من تكتّم دقيق، وحذر شديد، وما تتطلّبه مـــن إحاطة بالأمور، وإلمام بالمستور .

ثم تأتي لفظة (**السرادقات**) التي تصدرت فصول الرواية، لتقع موقعا حسنا في المتن مرّة أخرى، حين تضطلع بحفظ ما يقع فيها من أحداث، والحرص على احتوائه، إلا خيطا دقيقا، هو الحبل الصرّي الذي يغذي السرادقات جميعا، فيحفظ نسقها العام، وبنيتها الكلية.

نسيجية خارج السرادق:

أ) يقوم المبنى الحكائي في رواية (**جمال الغيطاني**) على مُناصِ (**السرادق**)، يتقاطع مع مُناصِ (**المقتطف**) في عضوية دقيقة النسج. حيث إنّ عدد السرادقات الواردة في متن (**الزيني بركات**) سبعة، وهي متفاوتة في أحجامها، وعدد صفحاتها، يتضح لنا ذلك من خلال الجدول الآتي:

السرادقات	**عدد الصفحات**
السرادق الأول	26 .صفحة
السرادق الثاني	28 .صفحة
السرادق الثالث	27 .صفحة
السرادق الرابع	17.صفحة

السرادق الخامس	01 . بعض سطر
السرادق السادس	24 .صفحة
السرادق السابع	03 .صفحة

ب) عدد المقتطفات في (**الزيني بركات**) خمسة، تتوزّع في المتن بكيفية متميزة:

- **تتقدم** السرادق مباشرة (السرادق الأول)
- **تتوسط** السرادق (السرادق الثالث)
- **تختم** بها السرادقات (السرادق السابع)
- قد **تتكرر** في السرادق الواحد (وردت مرتين في السرادق الرابع)

جـــ) قد ورد (مناص) ثالث في نهاية المتن، وضعه الكاتب تحت اسم (**خارج السرادقات**) يقوم مقامَ المقتطف، ويتقاطع تقاطعا منطقيا مع المقتطف الأول الذي انفتحت الرواية به، ولعلّ الجدول الآتي يكشف لنا هذه الهندسة الدقيقة.

بناء الحدث	**نوع المناص**	**الصفحات**	عرض الأحداث
بداية الحدث	المقتطف الأول	05.صفحة	أجواء القاهرة قبل الهزيمة.
تطور الحدث	السرادقات السبعة	126.صفحة	الأحداث التي تخللت البداية. (قبيل الهزيمة) والنهاية. (بعد الهزيمة).
نهاية الحدث	خارج السرادقات	02.صفحة	الهزيمة، وما بعدها

ولفهم تقنية العرض في متن (الزيني)[23]، ومتابعتها من خلال هذه المناصات الثلاثة (**المقتطف**، **السرادقات**، **خارج السرادقات**)، لا بد لنا من عود على بدء، حتى ندرك بعض مقاصدها:

- إنّ (**المقتطف** " أ ") الذي استُهِلّ به المتن، هو (**استباق زمني**) لنهاية الحدث في الرواية، بل، إنّه هو نفسه نهاية الحدث.

- إنّ (**السرادقات**) أي فصول الرواية، هي عرض لها بطريقة (**الارتداد الزمني**)، أي ما حدث قبل نقطة البدء.
- إنّ (**خارج السرادقات**)، وهي نهاية الرواية، (**عودة إلى نقطة البدء**)، ثم (**تجاوز**) إلى الهزيمة، وما بعدها.

لقد مثل (**المقتطف الأول**) في حياة مـــتن (**الزيني**) أنموذجا لإستراتيجية البدايات في الأعمال السردية، وتكمن أهميتها الأولى في فهم الآليات المؤسسة للنص، وتحقيق مظاهر انفتاحه. إنّها تشكّل إستراتيجية وجيهة، تقود الدلالة من التكثيف والغموض إلى حقول الكشف وتوسعة المعنى. وإذا كانت البداية من أعقد أجزاء العمل، بوصفها الواجهةَ الثقافية التي تقرب القارئ من النص، فإنّ لها، من جهة أخرى، وظيفة الإسهام في بلورة الوعي النقدي، بإقرار أن المدخل اللغوي في عملية التواصل القرائي، ليس عتبة لغوية فقط، بقدر ما هو مدخل ثقافي عام[24].

لقد انفتحت (**السرادقات**) على مدخل (**المقتطف الأول**)، الذي شكّل فيها "بوابة الهزيمة"، وستكشف حقيقة الأحداث الواقعة في عالمها الخفيّ، بحيث تأسّس لجملة العلامات التي سنهتدي بهديها قبل أن نتسوَّرَ (السرادقات) ؛ فتفضح أسرارها، وتحدّث بأخبارها: (اضطراب القاهرة، اختفاء الزيني بركات، دلائل حرب وشيكة بين السلطان المملوكي "**قانصوه الغوري**" والسلطان العثماني "**سليم الأول**").

ثم إنّ تقسيم النص إلى (**سرادقات**) يجعلنا أمام نص (**مغلق**)، محدد المعالم، مقدر الخطوات، في حين، نجد أنفسنا، ونحن خارجه (**ما قبل السرادقات وما بعدها**) مع نص (**منفتح**) متعدّد القراءات.

كما أنّ الخطاب الأول (**المقتطف**)، يتصل برؤيـــة الرحالة الإيطالي " **فياسكونتي جانتي**" الشاهد/ الراوي للأحداث، الذي يمثّل في النص (**الما – قبل**)، أو هو العتبة النصية الأولى – حسب تعبير **جيرار جانت** – **Gérard Genette** – في هذه (**السرادقات**)، ثم يأتي (**الما – بعد**)، تحت عنوان دقيق هو (**خارج السرادقات**)، وكأنّه

إجاباتٌ حاضرة، ونتائجُ حاسمة منطقية لما أثير في (الما – قبل)، حيث يعرض الرحالة (الراوي/ الشاهد)، ما رآه عند زيارته الأخيرة، بوصفها شهادةً على عهد مملوكي (**انقرض**)، وزمن عثماني قد (**فرض**) ؛ وها هـــو (**المنادي**)، يعلن عن تعيين (الزيني بركات) **محتسبا** جديدا، لعهد جديد، ويعلن عن حلول العملة العثمانية محلّ العملة المملوكية.

لقد استهلّ السارد مُناصه الخارجي (**المقتطف الأول**) بجملة عميقة الدلالة "لكـــل أول آخر، ولكلّ بداية نهاية"[25]، إذ كلّ شيء يقوم على توالد البدايات والنهايات، فكـــلّ بداية، كانت في الأصل نهاية، وقد كانت النهاية من قبل بداية، ومع صيرورة الأشيـــاء وسيرورتها، يأخذ المتن الحكائي "شكل الدورة، أو شكل العَوْد على البدء، أو شكل علامة الاستلزام في المنطق الرياضي"[26]

وحين نؤرخ للفترة التي يتعرض إليها المقتطف الأول (**الما – قبل**)، نجد وقائعها قد حدثت خلال شهر (رجب من سنة 922 هـــ) الموافق لـــ (أغسطس من سنة 1517 م)، وإذْ ننظر إلى المقتطف الأخير (**الما – بعد**)، نجد وقائعها قد أرّخ لها بسنة (923 هـــ) فحسب. سنشير إلى جزئية دقيقـــة، ربما أسهمت في إيهام القارئ من خلال ربط الحوادث بالتواريخ. إذْ علينا – بدايةً – إبعاد فكرة الجدل القائم حول رواية (الزيني بركات)، كونها رواية تاريخية، قد أسهم فيها المتخيّـــل السردي إسهاما فاعلا، أو كونها مشروع رواية تاريخية، جمعت مادتها بدقة[27]، ورتبت عناصرها ببراعة، بحيث مكّنت القارئ من قراءتها على أساس أنها أثر سردي خالص.

فلا يكاد القارئ يدرك تكرار البدايـــة في النهاية، ذلك أنّ البداية عنده، هي أحوال القاهرة المضطربة التي تخفي أمرا خطيرا. والنهاية عنده، هي نهايةٌ تحبس الأنفاس على أجواء جديدة هيمن فيه العثمانيون، ومستجدات حدثية تساير السياق التاريخي (تعيين الزيني، وتغيير العملة). ولقد أسهم التأريخ للمرحلتين، في إذكاء هذا الإيهام، وتثبيت الفارق الزمني، بين البداية: (رجب 922 هـــ/ أغسطس [أوت] 1517م)، والنهاية: (923

هـــ[28])، أي أنّ بين (922 و 923) فارق عـــــام كامل - وهذا موطن الإيهام - ولكن، وباستقراء الأشهر، ندرك أنها بضعة شهور فحسب، ومعها، تكشف رواية (الزيني بركات) عن معمارية دقيقة، من خلال لعبة زمنٍ، وإيهام فني، تكثّفَ فيها الزمن الفني وامتدّ على حساب الزمن التاريخي المُوهِمِ بالامتداد، فلم يَعْدُ أن كان بضعة أشهر.

خلاصة:

لقد جاءت عتبة (**السرادقات**) اصطلاحا فريدا لأبواب المتن، كشفت عن مضمونه، وقد تُتُبِّع هذا الوسم متابعة لغوية، بوصفه تشكيلا لسانيا (فارسيا معرّبا) له استعماله المعجمي العام، (كلّ ما يقف حائلا بـــين الشيء ورؤيته) واستعماله الخاص المحقّق لوظيفة معيّنة في البناء والعمارة (جدار، خباء، فسطاط..) ومن خلال هذه (التيمة)، انزاح ملفوظ (سرادق) إلى تواطؤات تواضعت عليـــها الجماعة المستعملة له، (ضمن مدونة العرب الشعرية)، لم تخرج عن معنى هيبة الجانب، وعزّة السلطان، ومكنة الحكم .

وإذا كان ملفوظ (سرادق) دخيلا في العربية (مع وروده في القرآن الكريم)، إلا أنّه أمسى قابلا للتدجين، بعدما أخضع إلى عملية (الاشتقاق)، بحيث يمكن إيجاد قربى بين دلالة الاستعمال الأولى (الفارسية) وموضوعة (الزيني) الصغرى (عمل جهاز البصاصة المخابراتي) الذي يستدعي السريّة والتكتّم، وبين موضوعته الكبرى، القائمة على الصراع السياسي الداخلي (بين الأمراء المماليك)، والصراع العسكري الخارجي (بين المماليك والعثمانيين) والتي تستدعي، بدورها، دقة التصرّف، والحيطة عند الفعل، بعدما ألفينا أصل الكلمة، في الفارسية، (سردار) أي دهليز الدار، ثم يأتي الاستعمال العربي له (سرادق) لتدلّ على ما يُخفى ويُستر، حيث تطفو ملفوظات السرية والاستتار، والحركة الدقيقة الحذرة، وهذا أنسب إلى تيمة البصاصة (الجهاز المخابراتي القمعي) الذي قام عليه متن.

و لم تكن مناصات الزيني الداخلية (السرادقات/ المقتطفات) عفوية الحضور، بل، قد شكّلت بناء حدثيا دقيقا مثّلت فيه العناوين الكبرى (السرادقات) المراحل الحدثية العامة لمتن (الزيني)، ثم تأتي المناصات الصغرى (المقتطفات) لتمثل معالم الحدث الخارجية في بنيته

السطحية، فتؤسس لبداية الأحداث ونهايتها، مشكلة محيطا حدثيا لها، ذلك الذي اضطلعت به (السرادقات) في متن (الزيني بركات).

الهوامش:

[1] اعتمد في هذه الدراسة إصدار دار الشروق (بيروت)، ط.2، 1994.

[2] تتناول الرواية فترة حكم المماليك البرجية (1382-1517) لمصر، في القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي، على أنقاض المماليك البحرية (1250-1382)، وقد أرّخت الرواية لعهد السلطان (قانصوه الغوري، ومحتسب فترته (الزيني بركات).

[3] المفردات في غريب القرآن، الراغب الأصفهاني، تح. محمد خليل عيتاني، دار المعرفة، بيروت، ط. 1، 1998، ص.236.

[4] لسان العرب، ابن منظور، مادة (سردق).

[5] الصحاح، الجوهري، مادة (سردق) .

[6] المصباح المنير، الفيّومي، مادة (سردق).

[7] لبيد بن ربيعة العامري، الديوان، دار صادر، بيروت، [د.ت.ط] ص.108.

[8] لسان العرب، مادة (سردق).

[9] الكهف / 29.

[10] الكشاف (عن حقائق التنزيل، وعيون التأويل)، الزمخشري، تح. محمد الصادق القمحاوي، شركة مصطفى البابي، مصر، 1972، 482/2.

[11] منتخب الكلام في تفسير الأحلام، ابن سيرين، دار المعرفة، بيروت، ط.4، 2000، ص.181.

[12] الديوان، ص.63.

[13] ديوان جرير، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص.60

[14] الديوان، ص.471.

[15] لسان العرب مادة (عرف)

[16] المفردات، مرجع سابق، ص.236.

[17] دراسات في فقه اللغة، صبحي الصالح، دار العلم للملايين، بيروت، ط.13، 1997، ص.178

[18] ينظر كتاب: الخصائص، ابن جني، في باب الاشتقاق الأكبر (88/2)، وباب تصاقب الألفاظ (95/2).

[19] ينظر كتاب: الفلسفة اللغوية، جرجي زيدان، فصل النحت.

[20] نذكّر بأنّ لفظة (سرادق) وردت مرة واحدة في القرآن: (الكهف/ 29)، وبدخولها القاموس القرآني، عوملت معاملة اللفظ العربي.

[21] الحِسبة: مظهر من مظاهر حفظ النظام العام داخل المدن، عرّفها الإمام الماوردي [ت.450هـ] في كتابه (لأحكام السلطانية) بقوله: هي أمر بالمعروف إذا ظهر تركه، ونهي عن المنكر إذا ظهر فعله، وأركانها خمسة: المحتسب (القائم على الحسبة)، والمحتسب عليه (التارك للمعروف، الفاعل للمنكر)، والمحتسب فيه (فعل المنكر، وترك فعل المعروف)، والاحتساب (فعل الأمر بالمعروف، والنهي عن المنكر)، ومن وظائف المحتسب: مراقبة آداب العبادات (مثل: المحافظة على حرمة رمضان)، ومراقبة الآداب العامة، والأسعار، والنظافة العامة، ومراقبة مظاهر البناء المتسق مع طابع العمران في المدينة. ومن شروط دفع المنكر مع المحتسب: أن يكون المنكر ظاهرا، مطلعا عليه، دون تجسّس (بصاصة)، ويراعى في ذلك شكوى الناس عادة. وفكرة (الحِسبة) موضوعة مركزية في رواية (الغيطاني)، مثّلها (الزيني بركات)، حيث يظهر متعسفا في تطبيقها.

[22] تنظر الرواية.

[23] ينظر: انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط.2، 2000، ص.61.

[24] شعيب حليفي، هويّة العلامات في العتبات النصيّة وبناء التاويل

http: // www. Alwatan.com / graphics / 2005 / 03 mar/

[25] الزيني/ 5.

[26] وظيفة اللغة في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ، عثمان بدري، رسالة دكتوراه (مخطوط)، جامعة الجزائر، 97/96، ص.20.

[27] استمدّ الغيطاني مادته الروائيه من كتاب (بدائع الزهور في وقائع الدهور) للمؤرخ أحمد بن إياس (ت.930هـ)، الذي عاصر أحداثها، وشهد سقوط الدولة المملوكية في يد العثمانيين.

[28] وقع خطأ مطبعي في النسخة المعتمدة، حيث يُظهِر المتن تاريخ (913 هـ).

نبض الحياة ونبض الموت..
مشاهد ووقفات

(قراءة في رواية التبر لإبراهيم الكوني)

الأخضر بن السائح
جامعة الأغواط

رواية التبر طائر يحلّق أعلى من المألوف في سماء الصحراء وفيضها السرّي، وعبثها الأبدي، كانت الشمس فيها أكثر اشتعالا، والسعادة أقلّ اكتمالا حيث تكتنز الانكسارات والخيبة والعزلة التي تطلّ على الهاوية، مزج فيها المؤلّف بين رماد الأساطير وحركة الكائنات مع صوت الأشباح والجنيّات. للصحراء روح تحملها رواية التبر التي ولدت بين النار والماء والأرض والسماء في روح موزّعة بين جسدي "اوخيّد" و"الأبلق" هذه الروح الطليقة المقسّمة بين السماء والأرض حيث المساحات التي تبرز فيها النواة الدلالية الممغنطة والتي تقوم باجتذاب المحاور السردية الأخرى وتسخيرها للاندماج والتلاحم مع نصوص مختلفة ولا يكتمل التلاحم إلا باجتماع الروافد الثلاثة المهيمنة على الرواية هي (الفيض العقلي والخيالي والشعوري)، وعبر تداعي المحاور وتقاطعها يشحن السرد بقوّة هائلة فاعلة، مكثّفة ومشحونة عبر نزيف لغوي يرتقي إلى عوالم التجلّي والمشاهدة وتصل إلى مقامات السموّ والرؤيا فترحل الأرواح كامتدادات نورانية من الجسد إلى العالم الآخر وتخترق الزمن والمكان .

لن أبالغ بالقول إن قلت: رواية التبر رؤية مستمدّة من إشراقات الذات وتجلّي الصور البرزخيّة بلغة المتصوفة.

- تطلع علينا "رواية التبر"وكأنها قطعة أثرية نادرة تؤرّخ للصحراء وتسجّل طقوسها عبر ثنائية الصوت الواحد والمتعدّد من خلال "أوخيّد"وجمله الأبلق، وفي محراب الصحراء وعبر دروبها نلمس تلك الهمسة المسموعة أو الرائحة الخفية التي تعبّر عن عالم الروحانيات

حيث الصفاء والخلود والتجرّد من كل ماهو محسوس، أو العالم السفلي حيث التراب ودنس المادّة التي تشدّ الإنسان إلى الأرض فيفنى الجسد و تصعد الروح إلى ماهو أعلى .

-وإذا كان "أوخيّد" بطل الرواية قد مات في آخر المطاف فإن روحه بقيت في مضارب الصحراء وتضاريسها وجبالها وطقوسها وكائناتها الخفيّة عن طريق تراسل الحواس، أو عن طريق الحلول في مظاهر الطبيعة الحيّةو الجامدة وتبقى شخصية "أوخيّد" مشحونة بغليان آدمي راعد وكأنّ لسان حالها يقول

-....**أنا فيهم....والسابقون فينا ونحن فيمن سيأتي...** وتبقى رواية التبر تقاسيم على أوتار ربابة لعلّها غير مألوفة الإيقاع، تهيمن عليها النبرة الأحادية في النص المتعدّد الذي يتتبّع فيها الصدى للحكمة القديمة التي تجسّدها الأسطورة في تاريخ الثقافات. وبامتداد الصحراء وفيافيها وشعابها تتولّد الرؤية التي تجاوزت الأجوبة الجاهزة التي يقدّمها تراث الماضي،ويحاول المؤلف من خلال هذه الرواية المتميّزة القبض على تلابيب ذلك التاريخ ألسرابي لعالم الصحراء - وعلى الظلال النفسية التي يتأثّر بها وعلى الأصداء الفكرية التي تغمر أجواءه، معتمدا على لغة الهواجس والتأملات والتوجّسات، ولعلّ حيوية السرد في هذا المتن الروائي، ناجمة عن حيوية المشهد، حيث نلمس غياب الصوت وحضور الحركة التي يتمتّع بها قرين "أوخيّد "الأبلق حيث يغيب الصوت وتحضر الحركة وكأنّ الإشارة أصبحت بديلا عن اللغة والجسد بديلا عن الفكر .

-إنّ المتتبّع لمسار السرد عبر الثنائي المتوحّد في الواحد "أوخيّد"و"الأبلق"جسدان لروح واحدة حيث يبلغ التماهي ذروته بين روح واحدة في جسدين مختلفين "هما اثنان في الجسد، ولكنهما واحد في الروح، والروح التي توجد في جسدين لها فرصة أكبر في النجاة"[1]

هذه الروح تعيش لحظات الصراع والخوف والإقصاء والاختلاف والتحالف والصمت والصخب والفوضى والعبث والحقيقة والخيال، المجرّد والمحسوس، المرئي والمخفي وقد سعت الرواية إلى تثبيت ذلك كلّه عبر فضاء الصحراء وسياقها الفلسفي .

-ومن الناحية البنائية يلاحظ أن فضاء الرواية مؤثّث ببنيات سردية صغرى على شكل قطع فسيفسائية تشمل فضاء الصحراء اللامتناهي حيث الحقيقة والخيال والوهم والظاهر والباطن ....

-إنّ الكائنات الخفيّة التي نشعر بها ولا نلمسها هي ما تحاول الرواية القبض عليه من خلال اللغة لأنّ "اللغة هي ما يعتقنا إلى حدّ ما من قيود بيولوجيتنا المملّة ،وهي ما يمكّننا من أن نجرّد أنفسنا عن العالم الذي يشتمل على أجسادنا ،واللغة تحرّرنا من سجن حواسنا ،وتشكّل طريقة سهلة تماما لأن نحمل معنا العالم من حولنا"[2]

-ولعل المهم في رواية " التبر" هو البحث عن الجانب الآخر خارج أجسادنا وخارج دواتنا ،هذا الشيء المفقود الذي نتأمّله ونشعر به مع أرواحنا وخارج أجسادنا.

تبدأ الرواية بهذه الالتفاتة التي تشير إلى تلك الهدّية الرائعة التي تلقّاها "أوخيّد" من زعيم القبائل والمتمثّلة في المهري "الأبلقّ" وتلك الفرحة والشعور بالنشوة بحيث نلمس "أوخيّد"هو السائل والمجيب **"هل سبق لأحدكم أن شاهد مهريا أبلق ؟ ويجيب نفسه لا ،هل سبق لأحدكم أن رأى مهريا ينافسه في الكبرياء والشجاعة والوفاء ؟"لا" ،هل سبق لأحدكم أن رأى غزالا في صورة مهري ؟لا، هل رأيتم أجمل وأنبل ؟ لا ،لا ،لا، حتى إذا تعب، أنهار على الرملة.....**[3]

-بهذه العبارات القلقة المسائلة والكاشفة تبدأ فصول الرواية يخترق من خلالها المؤلف صمت الصحراء،ويكسر وحشتها ويغيّر من رتابتها ،ويزعج صمتها ويثير سكونها لعلّها تسمع أو تجيب .

-حوار أوخيّد يستنطق الغائب والمخفي حيث تتقافز بعض الأصوات والتعليقات من هذا الجانب المنسي والمهمّش، فالحضور يحاور الغيّاب، والكينونة تحاور العدم، والظاهر يحاور الباطن . فحوار "أوخيّد" ومساءلته تجلّت كحركة مسائلة للذات والآخر ،فالحاضر لايمنع الماضي من استعادة ماضيه في مستقبله هذا الزمن الدائري هو الذي اعتمده إبراهيم الكوني في بناء روايته .

-تتطوّر أحداث الرواية بتطوّر فصولها وتشعّب أحداثها يوظّف فيها المؤلف خصوبة التصوّف الإسلامي وبعده المعرفي، تشتد العلاقة بين "أوخيّد"وجمله الأبلق إلى درجة التماهي والحلول في روح واحدة تسكن جسدين .

-إنّ المنحى الإشكالي لشخصية "أوخيدّ والأبلق" أنهما تعيش بين عالمين ،عالم علوي مجنّح مفارق لايلامس الأرض ،وعالم سفلي مرتبط بالأرض والخطيئة والفناء، كما أن البطل في هذا السيّاق تتنازعه قوّتان داخليتان، رغبة عميقة جارفة في الانضباط داخل بنية المجتمع والقبيلة والخوف من هذا الانضباط الذي يفقد الحرية والإنعتاق .

-إنّ المعجم المستعمل في هذه الرواية يحيل على طقوس العبادة حيث ،الخشوع ،والصمت ،و تلاوة التعاويذ والنذر، وتتصاعد نبرة هذه الطقوس حين تقترن بالزهد وأفق العبادة والتشبّث بملكوت السماوات والحرّية ،وهذا ما يجعل الرواية قائمة على تركيب معقّد يتداخل فيه الشعوري واللاشعوري في آن واحد وهذا هو لبّ رواية التبر ومضختّها الحرارية التي تنبش في تلك الدهاليز المسكوت عنها وللامفكّر فيها .

-المتن الروائي مقسّم بين الأنا الأعلى حيث يمثّل القيم والمثل والخلود، والعوالم السفلية المرتبطة بالأرض حيث الخطيئة والدنس والتراب .

-بدأت رحلة أوخيّد وقرينه الأبلق بالخطيئة التي ربطته بهذا العالم السفلي، وأول خطيئة ارتباطهما بالأنثى والجرب الذي أصاب الأبلق و الطرد الذي تعرّض له أوخيّد، ثم اللعنة

من الآلهة وعدم تنفيذ النذر، وانتهت بطلب المال وارتكاب جريمة القتل ثم المطاردة والموت .

–يبدأ المؤلف سرد أحداث روايته المتعلّقة بمغامرات "أوخيّد" العاطفية والتي يشاركه فيها صديق دربه "الأبلق" حيث نلمس الانشطار الذي يرتكز على التفاعل المتبادل بين محكيين متماثلين من حيث الموضوع التيماتي، ثم يتشعّب مسار ألحكي معتمدا على وظيفة التناوب والاسترجاع بين"أوخيّد" و"الأبلق" فعلى مستوى التعبير الروائي القائم على التناوب نلمس تلك الأسئلة الشمولية عن الذات والآخر والمصير من خلال الجزيئات الدقيقة والاهتمام بالتفاصيل المتّصلة بالأشياء والمكان الذي تؤثّثه حيث نجد على لسان السارد بعض الكلام المتعلّق بمغامرات "أوخيّد " قوله " **فقد تعوّد أن يقوم بغزواته العاطفيّة الليليّة إلى النجوع المجاورة على ظهر الأبلق، يسرّجه بعد المغيب، وينطلق إلى ديّار المعشوقات، فيصل بعد منتصف الليل، يوثقه بالعقال في أقرب الأودية ويتسلّل في الظلمات إلى خيم الحسان يتغازل ويتسامر ويختطف القبلات حتى ينفلق أفق الصحراء عن الضوء، فيتسلّل إلى الوادي ويقفز فوق السرج وينطلق عائدا ......"**[4] .

–هنا بداية الخطيئة، حيث انزاح أوخيّد إلى مطالب الجسد والشهوة هذه المطالب التي تربطه بالعالم السفلي (الماتحت) في مجتمع تمثّل فيه القداسة رأس مال الصحراء، هذه بداية الرواية على مستوى الخطاب وعلى مستوى الحكاية أيضا... والموقف هنا لايقتصر على أوخيّد وحده، بل أيضا جمله الأبلق يشاركه في هذه الخطيئة التي ربطت قلبه بالأرض بدل السماء وقد ورد على لسان الرّاوي ما يفيد هذا المعنى أو يحمله " **تكرّرت الغزوات حتى اكتشف أن أبلقه الرشيق قد وقع في غرام ناقة حسناء تملكها قبيلة تعوّدت أن تقضي الربيع في وادي المغرغر....."**[5] .

-فالجنس هنا هو بؤرة للصراع في عالم الصحراء وفضائها وقد أحسن الكاتب الجمع بين جسم الإنسان وعالم الحيوان بما فيه عالم الأشياء وفق العلاقات الرمزية الخاصة، وهي مقدّمة من مقدّمات التشويق وإثارة الانتباه .

يحاور أوخيّد جمله الأبلق في إحدى غزواته الليلية معاتبا صديقه على هذا الكتمان "**لماذا تخبّئ عنّي؟اعترف أنك تطير إلى محبو بتك ولا تطير بي إلى محبو بتي .اعترف أن لافضل لك في العدو هذه المرّة ؟ الأنثى هي السبب؟ هي السبب دائما ؟**

فيردّ عليه متمايلا ،ينثر الزبد ،ويمضغ الرسن في عدوه السعيد.....

-أو – ع – ع – ع .....

فيضحك أوخيّد ،ويستمر في مداعبته ....[6]

-الكاتب لم يجتر هذه الحكاية و يستنسخها ،بل كان يوّلد ويجدّد باستمرار مسترقّا السمع لأدّق الحركات الوجدانية الدفينة ليعبّر من خلالها عن عالمه الروائي المثير، ففي كلّ مرّة يفتح أفقا جديدا للتأمّل والتخيّل والقول مستسلما لغواية اللغة وفتنتها ،هذه الفتنة التي تضيف نكهة جديدة للرواية وإيقاعا دافئا لها، تجعل من الصحراء تيمه فضائية ودلالية مركزّة ومسكونة بالغموض ،كما أن الكاتب أحسن في انتقائه للحوافز التي تؤسّس الحبكة وتثري إيقاع السرد بصورة تترك بصمتها على جسد الكتابة والقول .

-والمتأمل لرواية " التبر" يلمس ذلك النفس الروائي الساخن والفاتن، المحبوك والمتنوّع، لا يخيّب أفق انتظار القارئ نظرا لموقع الرواية التي تتوّسط بين الكتابة الإبلاغية الإخبارية ،والكتابة البلاغية الإشارية وهذا دأب مؤلف الرواية وقائد رحلتها الشاقّة والمضنية .

-أوخيدّ، الشخصية اللغز وقع في الورطة ،وقع في الخطأ غاصت أقدامه في الأرض أكثر بدل أن يصعد إلى السماء ،زاد همّه وغمّه، اغتسل بماء الخطيئة وعليه أن يدفع ثمن هذا

الخطأ، تتالت عليه الأحداث المأساوية بعد ذلك ،والصحراء لا ترحم لمن لايحسن التصرّف، ناموس الصحراء وقانونها الظلم بالظلم والبادئ أظلم ،وأوخيّد من بدأ، الصحراء أمّ قاسية لاترحم ،متاهة ،بالوعة لافرق في شريعتها بين الوجود والعدم .

-الثابت في الصحراء الأصول الروحانية للجسد ،والقبض على قداسة الكائنات الخفيّة وإيماءاتها وأوخيّد ضيّع هذه الفرصة واستسلم لجاذبية الجسد حيث الخطيئة و العقاب.

- جمله الأبلق لم يسلم هو أيضا فقد وقع في الدّنس مثل صاحبه ودارت عليه الدائرة.

-شيخ القبيلة الحكيم يقول **"إذا أفلت الفارس من حسان القبيلة، فلا يجب أن يفلت المهري النادر من نوق القبيلة.....**

-كانت تلك عملية فظيعة، كلّما تذكّرها أوخيّد أحسّ بالغثيان والخجل"[7] .

-يقع الأبلق ضحيّة غريزته الجسدية، وتتحوّل الفحولة ذات السلطان المطلق إلى وضعية قاتلة ومميتة.

-يستغلّ مؤلّف الرواية في استعمال "الفحولة " مادّة للغة وأداة للنص ويتحوّل "أوخيّد" مع أبلقه إلى مادّة كتابية يشترك الرجل فيها مع الحيوان داخل نص واحد في روح واحدة، أوخيّد يحكي والأبلق يستمع، ويدخل الاثنان في تغيرّ كوني صاخب ومضطرب .

-الصحراء الأم والوطن لابدّ أن تثأر واللعنة تلاحق أوخيّد والأبلق معا.

اضطرم النص بحرائق اللعنة، والجريمة جرم لا تستطيع فيافي الصحراء أن تستره، وذاكرة الفحولة داخل الحكاية يجب استئصالها حتى يستريح أوخيّد ويشفى الأبلق .

-المؤلف يستعين بطرائق السرد التراثية والمحكي الشعبي ألشفاهي، ويطرح بعض الأمثلة التي تنبع من صلب المتخيّل ومن صورة ألحكي.

-دواعي الجريمة والآثار المترتّبة عنها جعلت أمر تهشيم الفحولة وتكسير الجسد المذكّر أمر لامفرّ منه.

-الأبلق يصاب وملامح العقوبة باديّة على جسده، نشوة الفحولة تلاشت وحلّ محلّها اليأس والحزن والاستسلام للمرض، وقد لاحظ أوخيّد كآبته ولكنه لم يكتشف العلاج إلا بعد أيّام .

-فقد الأبلق ذاته، والأنثى سلبت منه تلك الذات.

-لسان السارد عن الأبلق يقول **"واصل مغامراته مع النوق السارحة في مراعي الصحراء، فكلّفته الفحولة العمياء داء الجرب، عاد من إحدى الغزوات كئيبا، انطفأ بريق المرح في عينيه الكبيرتين ودلّى شفته السفلى أكثر، وقف في العراء هادئا صامتا يشيّع الأفق المتراقص في ألسنة السراب السماوية، بنظرة حزينة.**

كان خجولا ....."[8] .

-كلّ عنصر من عناصر التراب يعود إلى التراب، الجسد، الأنثى، الفحولة، كل عنصر ماديّ يعود إلى أصله بفعل الطبيعة.

-الفحولة المفلسة والأنوثة الضارّة هو زلزال الكون وزواله، هذه صحراء الصمت والعبث الأبدي التي جعلت "أوخيّد"و أبلقه غريبين في أرض غريبة، كائن آدمي في جسد حيوان، وحيوان في كائن آدمي، أوخيّد والأبلق هو الكائن الذي لم يكن .

-الصحراء أصبحت عاقما بدون فحل و لم يبق لأ وخيّد و أبلقه إلاّ الرحيل.

-بقي "أوخيّد" يلعن الأنثى ومن حولها، و أبلقه الحزين يموت ببطيء وهو يموت معه، هل نداء القبر حان، وهل من جسدين في روح يحملهما قبر واحد،

-الصحراء ثقيلة وناريّة   وهي تطعم النار لمن أحّبوها.

-هذه الصحراء الشاسعة أصبحت قبرا في نظر أوخيّد الذي يئس وتعذّب بعذاب رفيق دربه الأبلق

-إبراهيم الكوني اقتنص مادّته الحكائية من الموروث الشعبي والأساطير والتصوّف الإسلامي وشغّل هذه الأشياء جميعا لغة ورؤية وبناء.

-    ولذا نجده يرصد تلك العلاقة الجوانية المتوتّرة بين الظاهر والباطن، المرئي والمخفي.

-الصحراء حيث الصفاء والطّهارة والجوهر والنقاء، تدنّست وتغيرّت وعوض أن تصعد إلى السماء نزلت إلى الأسفل حيث الخطيئة وحيث العذاب حتى الجن أصبح أحسن حالا من الإنس .

-التشكّلات السردية التي تحيل على دلالات متباينة بدأت بذاكرة الفحولة من حيث التعامل مع المادة الحكائية، النص الروائي نصّ فحولي في جسده وفي دلالته، وعّلة النص ومرض الصحراء وتخلّيها عن طقوسها هو في "الأنثى"

-أوخيدّ أصبح مشدودا بين قطبين جاذبين لايستطيع أن بتقدّم ولا يستطيع أن يتأخّر .

-ما يربطه بالأرض حيث الأبلق والزوجة والولد، وما يربطه بالسماء حيث الحياة الأخرى الأبدية والطاهرة.

-"أوخيّد" بطل الرواية ومحورها ولغزها يرتحل إلى مكامن السرّ في كهوف الصحراء الداخلية ،حيث يلمس روح تلك الكائنات الخفيّة ورموزها وأساطيرها وشريعتها، هذا الارتحال إلى مكامن السرّ في الصحراء بصحبه شغف الالتحام باللغة وولوج الجسد الحي للنص لتحسّس نبضه حين تتحوّل فيه المفردات إلى أزرار تستدعي نصوصا غائبة تمثّل في النهاية المرتكزات المعرفية لمؤلّف الرواية .

-هذه المرتكزات التي تمنح له القوّة في خلق متتاليات سردية تتّسم بالفاعلية والتنوّع داخل النص الروائي.

-وحين نعود إلى مسار الحكي ونرتحل مع "أوخيّد" فارس الصحراء وبطلها نشعر بهمومه تكاثرت وأصبحت جيوشا تحوم حوله ، كما أن رغبته في الاستئثار بمن يحب "الأبلق" تزداد قوّة، مناخات الغبطة المستمدّة من مغامراته اللذيذة بالحّب وأصدائه أصبحت في خبر كان ، انفلت الإحساس بالاطمئنان أمام الواقع المرّ، مرض الأبلق والشعور بالفجيعة والغياب على الأبواب.

-عتبات الإحباط والاستسلام للمرض.. حياة الجحيم التي مسّت الأبلق نلمسها في هذا المقطع الروائي **"الأبلق الآن ليس أبلق. اختفت البقع البديعة من الجسد الرمادي، اختفت النظرة الذكّية من العينين الساحرتين . القوام الرشيق، المشوق تحوّل إلى هيكل أسود مترّهل مبقع بالظلمة، خيال شاحب وبائس لكائن آخر .سبحان الله كيف يصنع المرض من المخلوقات كائنات أخرى مختلفة، المرض يصنع ذلك مع الناس أيضا، المرض الطويل يفعل ذلك....."**[9] .

-يأتي ذكر الشحوب والمرض والبؤس والترهّلّ واللون الأسود للّدلالة على التحوّل والانتقال من عالم إلى عالم .

-ابتلاع الأرض للكائن الحيّ لامفرّ منه، دنوّ النهاية لتبدأ البداية سنّة الله في خلقه.. كثافة التصوير بطابع تراجيدي مؤلم وساخن، يحوّل النص إلى بؤرة مشحونة بالمدلولات الغائبة (العالم الآخر)، والدلالات النهائية ما بعد الفناء لاطاقة تفسّر تلك الظواهر إلاّ اللجوء إلى تلك الكائنات الخفيّة حيث الطقوس والجن، والمقابر، أو كلام الشيخ موسى العالم في أمور الدين والدنيا .

-في عالم الصحراء يقوى الجانب الرّوحي الخفي حيث المقدّس أمام صمت الصحراء المطبق.

-الصدى في الصحراء هو نهاية تفتح بداية للاتصال بحركة الزمن الآتي .

-" المؤلف" يبحث عن رسالة غائبة تقبع في ظلّ النص وليلة، هو أشبه بسراب الصحراء اعتمده الكوني في بناء عالم الرواية.

– "في هذه المرحلة لم يعد الأبلق يقترب منه في النهار، يقضي اليوم مهموما، يتابع انسياب الملائكة في سراب الأفق.

أصبح يخجل من مداعباته أمام الناس. وحتى إذا أقبل إليه ليمسّده بقطرات الدواء يتملّص ويحاول أن يفلت . وفي بعض الأحيان يشتكي في بؤس : "أو – ع- ع-ع....

في تلك الأثناء يتسلّل إليه مع الظلمات بعد أن يكون كلّ شيء في الصحراء قد همد ومات. لايبق في عمق الليل إلا الجنّ، يسعون في العراء ويهمهمون بالمحاورات الخفيّة....."[10]

هذا المقطع يؤشّر على شعلة ناريّة عنيفة تحرق الأبلق وتحرق أوخيّد معا، كما يعبّر عن عجز "أوخيّد" من ثقل الماضي وثقل الحاضر أيضا، هذه النّار التي تزحف في الروح محوّلة الجسد إلى رماد لا يتحملها "أوخيّد" هذا الرجل الضعيف أمام قسوة الطبيعة وثقلها "فالأصل في الحياة هو الحركة المنبثقة من دور الطبيعة ذات التحوّل الأزلي "[11]

هذه الحركة تريد أن تأخذ "الأبلق وأوخيّد " فالزمن ليس بزمنهم والصحراء لم تعد أرضا بكرا كما كانت....

الإنسان هو الذي دنّسها والأنثى هي سبب بلائها .

والمتتبع لمسار السرد يلمس ذلك الحوار الداخلي "لأوخيّد" الذي كثيرا ما يردّد نصيحة الشيخ موسى العالم الفقيه المتصوّف الذي نصحه أن لا يربط قلبه بشيء في هذه الأرض حتى تبقى روحه في السماء ،وهو أخطأ حين ربط روحه بالأبلق والزوجة والولد فها هو العالم السفلي يجذبه إليه ،وهاهو يسقط في براثنه وأوحاله .

الألم يزداد في جسم الأبلق الضعيف، ونار البوح وعنفوانه يتصاعد من "أوخيّد" تشتدّ الصدمة وتبدأ الرحلة التراجيدية .

"أوخيّد" المعادل الموضوعي للأبلق يجب عليه أن يوّلد الحياة من ظلمة الفقد والغياب، عليه أن يصارع من أجل البقاء، من أجل الطهارة، أو يرحل مع صديقه .

تبدأ الرحلة ويبدأ العذاب.

"أوخيّد" يبحث عن عشبة "آسيار" هذه العشبة التي نصحه الشيخ موسى باقتنائها لأبلقه فهي التي تشفيه من مرضه وتكتب له البقاء، وقد حذّره من مخاطرها كفقدان الوعي أو الجنون .

هذه العشبة "عشبة آسيار" وهي عشبة سحرية تداولها أقرب إلى الأسطورة منه إلى الواقع وهي أيضا مرتبطة بالكائنات الخفية الأخرى لأنها تملك طاقة وفاعلية أكبر من طاقة البشر —إنها نبتة الجن ولابد من استعمالها ......[12]

يساير أوخيّد اليقين في هذه العشبة ،يرحل إلى السفوح ويتحمّل العناء وينزل إلى الأودية ،ويتوعدّ بالنذر لآلهة الصحراء هذه الأرض التي تتساوى لعنتها مع قدرها ولا يجد مساعدا أود دليلا إلا الجن هذا الكائن ألسرابي الذي لا تستطيع الإمساك به، ولكن تستعين به في هذا المصاب الجلل .

يعثر أوخيّد على عشبة آسيار وتبدأ رحلة أخرى عجيبة بين الموت والحياة.

الريح تعوي والجن يصيح، والوداع الأخير يعدّ طقوسه بطريقة تراجيدية دموية تعبّر عن عنفوان الصحراء وغضبها .

تبدأ رحلة الكائن المغامر الذي يقيم في الواقع المتشظّي والحياة المتداعية تحت دائرة الوعي واللاوعي تحت تأثير عشبة "آسيار" وتبدأ الجمل السردية كوحدات لا متناهيةّ تغيب بالقارئ والمؤلفّ على السواء لتخرجه من عالم إلى آخر .

-هذه العشبة الجنيّة "آسيار تحوّل الأبلق إلى أتون مشتعل ...وهو ردّ فعل غريزي يطلقه اللاشعور بانفعال آني بعد تفريغ تلك الشحنة المترتبة من هذه العشبة المقدّسة.

-"كان البريق إشارة خفيّة حقا، ففي اليوم التالي بدأت المعركة، بدأت مع الأصيل، وقف المهري مستنفرا يحرّك ذيله المشدود وكأنه يطارد ذبابة وهمية، ثمّ تبعته حركة الأذنين، ثمّ الجلد المسودّ....

- تأهّب أوخيّد، ولكنه لم يعرف ماذا يفعل، فتابع حركات الأبلق في قلق أيضا . ثمّ بدأ يلوك الهواء وتقيأ زبدا ناصعا تصاعدت الرغوة حول شفتيه ثمّ بدأت تتساقط على الأرض في قطع كبيرة منفوشة . من الجسد الملتهب تفصّد العرق . لم ير عرقا حارا وغزيرا على جلد الأبلق كما رآه يومها ....ثمّ رغى ...رغى بصوت فجيع...أليم أحسّ أوخيّد بالوخز في قلبه . صاح بلا وعي أصبر ــ أصبر ــ الحياة هي الصبر.

-ولكن المهري لم يصبر ــ اشتكى بصوت عال طويل أليم آ ــ آ ــ آ ــ آ " [13]

.

-تبدأ ثورة الأبلق على الحياة الفاسدة لبعث الحياة الفاضلة "فالثورة هي الفعل والتحوّل والحركة لأجل التجاوز "[14] .

-تجاوز المرض واليأس وخيبة الأمل لتبدأ حياة جديدة، نهاية لبداية ستأتي لاحقا .

-تحضر بعض الوحدات المشحونة بالصرخة المطلقة اللامحدودة لا أحد يقف في وجه هذا الكون اللامحدود.. ولذا صرخة الألم كان صداها مفتوحا، أزليا، مستمرا للبحث عن هذا الغائب في أغوار الصحراء ..

يتألّم الأبلق ويتألّم أوخيّد معه، الألم الذي يعيش في أعماق "أوخيّد " والأبلق يخرج إلى فضاء العالم ،مشحونا بالحركة والانفجار .

-الصراع المتوتّر والحركة المتحوّلة والصرخة المدويّة تعبّر عن حركة التناوب بين الموت والحياة .

-على مستوى مسار ألحكي يتمّ تصوير المعاناة بتصعيد الدلالة السلبية لما ينتظر الأبلق وأوخيّد، كما نلمس التحوّل والتجاوز عبر التجسيد الإبداعي للحقيقة .

-الحركة المتفجّرة للحكاية، تخلق في رحم النص ولادة بمعنى أن حياة " السرد " تنبض وتستو لد جذورها من نوعها وذاتها.. أي.. القلم ألم والكتابة ولادة.

-الإبداع مخاض وألم لا يختلف عن ألم الأبلق وأوخيّد والكون معا، العالم السفلي يغرس أنيابه والعالم العلوي يصيح.

-ما يلاحظ على مستوى المتن الروائي أن الكاتب نجح في مجابهة عدوانية الواقع بالعدوان الإبداعي المضيء، بدليل أن النص مشحون بطاقة توّتر عالية جعلت المتلقي أو القارئ يعيش هذا الألم وبتصّبب عرقا معادلا لعرق الأبلق وأوخيّد معا .

-لن أجازف بالقول إن قلت إنّ لغة إبراهيم الكوني و جمله السردية المتتالية كانت فعلا مؤشّرا لتحريض القديم الموروث والجديد الوافد بشيء من الاختراق والتجاوز والتحاور والتقاطع في رحلة النصوص ووجوهها المتكرّرة والمختلفة عبر الأجيال.

-إنّ استحضار الدلالة الخلفية للكون يهتك الحجب المطوّقة بالمألوف، ويتجّه صوب الجديد القديم الملغّم ببراعم التحوّل ومشاكسة الرتيب البالي .

-إنّ رحلة أوخيّد وجمله الأبلق، هي مكابدة للوحدة وصمت الصحراء ومغالبة ظلمة القبر ووحشته.

-إنّ الدور المحوري الذي يلعبه "الأبلق" وهو حيوان يدخل إلى النص كبنية ومؤشّر، حيث يتحوّل إلى مولّد للطاقة التعبيرية الجارفة تزوّد النص بشحنات قويّة متتالية تشحن النص السردي بالقوّة والحركة والتوالد بدءا بالمشاهد وانتهاء بالإيقاع الداخلي للنص .

-"الأبلق" يخصّب الطاقة الخيالية للنص ويعمّقها عبر تلك الرحلة الموجعة والمؤلمة، ومن ورائها الكون والتطور التاريخي الحضاري للإنسان عبر مسيرته الشعورية واللاشعورية.

-رواية التبر تحليل جواني للنفس البشرية لازمت مؤلف الرواية عبر إحساس انفعالي و تداعيات وجدانية فجّرت الموروث بصورة مذهلة مرتبطة لا شعوريا برحلة " الأبلق " التي خصّبت الطاقة الخيالية و عمّقتها عبر تراجيديا الموت و الحياة و تحولاتها..

-سنحاول في الصفحات الآتية أن نتفحّص المشهد السردي كما ورد في الرواية حيث تفجّر الجمل السردية المتتالية بؤرة الكون التي تحيل إلى ذروة الاغتراب الذي عاشه الأبلق وأوخيدّ .

-نهض الأبلق مزمجرا بعد أن تمكنت عشبة آسيار منه ويقفز في الخلاء ويقفز أوخيّد معه متشبثا بلجامه [15].

-"....انطلق الجمل تجاه القمة، عبر سهلا كثيف الأعشاب وصعد المرتفع، ثمّ هبط واديا مزحوما بالسدر. دخل في أدغال الشوك، ومزّق جسده، فتزّ المزيد من الدم، من أطراف أوخيّد أيضا تفصّد الدم، تمزّق ثوبه عند الأكمام، شوك السدر اقتطع من

القماش الفضفاض، فكشف ذراعه حتى الكتف الأيمن، سال الدم من الذراع والساعد. توسل للحيوان المجنون

-ماذا تفعل ؟ توقف، الهرب لن يفيد، مما تهرب ؟ هل تهرب من نفسك، هل تهرب من قدرك، الحكيم لا يهرب من قدره إذا هربت منه تمكّن منك أيهّا الأبله .

إذا أدبرت اعتبر ذلك جبنا، سيلا حقك ويغلبك، الجن قدرك، ألم أقل لك أن الأمر لن يستقيم إلا بالصبر ؟ ألم أخبرك أن الحياة هي الصبر ؟ توقّف حالا ــ انتظر لديّ سرّ آخر ..

ولكن الحيوان لم يلتفت لتوّسلات صديقه، في جوفه

– ألم أكبر من العقل، ومن تحذيرات الأصدقاء، في جوفه نار موقدة ...."[16]

-التداعيات الذهنية التي تثيرها الجمل السردية المتتالية الألم، العذاب، الصبر، القدر، الصراط، التشبّث بالحياة، الإيمان بالقدر، هذا السيل الجارف من الدلالات تمّثل مؤشّرات أّولية على الموت، والبعث والحياة والأزل والقبر والسماء.

-يشير المقطع السردي إلى الصبر، الصبر هو الحياة الصبر هو العلاج المسكّن لظلم الصحراء، الصبر مرهم فعّال ورد ذكره في جلّ الكتب السماوية بما فيها القرآن.

-الصبر في العرف الاجتماعي شجاعة و إقدام ونبل.. الأبلق يقاوم المرض في جوفه نار ملتهبة، هذه النار يتنفّس " أوخيّد" هواءها ويستعيد الرّاوي أصداءها، جسد الأبلق الملتهب ومأساة أوخيّد ومعاناته هي هاجس الرواية ونواتها الدلالية والحكائية.

-هذا المقطع يقدّم من خلاله الروائي فاعلّية مشهديه وبصريّة، نبصر، نرى، ونسمع ،و نتخيّل، هروب الأبلق وعنفه هو هروب من قدره .....

-ولكن القدر نهرب منه أم نهرب إليه .

-"أوخيّد" الشخصية الواعية متشبّث بالأبلق يريد أن يوقفه عند قدره بكل شجاعّة وقوّة .

-الصحراء لا رادّ لقدرها، فهي أمّ قاسية تخفي أكثر مما تبدي.

-سقوط جلد الأبلق" هو ميلاد لحياة جديدة وموت لمرحلة قديمة .

-الموت والحياة والبعث والفناء رموز لغويه يمارس الكاتب من خلالها لعبة الكتابة مستسلما لغواية اللغة وفتنتها .

-تستمرّ الرحلة التي هي أقرب إلى الصراط والعقاب وتستمر معها المطاردة.

-".....استمرّت المطاردة ،أوخيّد يلهث ويسفح العرق من أطرافه يسيل الدم، المهري يسفح العرق والزبد والصديد والدم، النار تغلي في جوفه، فيزداد جنونا، ويطير في الهواء أمام عينيه حجاب، طار العقل وحلّ العماء . سادت الظلمات وفقد الإحساس بالزمن وبالأشياء . لايدري ما إذا كان يجري أم يقف ساكنا في المرعى .لم يعد يحسّ بجسمه، بنفسه بأطرافه. الألم أكل الأطراف، أكل الإحساس .الألم أكل الألم . فمات الجسم ومات الإحساس .ولم يبق إلا الجنون في الرأس، قطع وادي السدر وصعد مرتفعا آخر .

-وقع أوخيّد على الأرض، فجرجره المهري بضعة أمتار ،تمزّقت الشفة العليا ،وتحرّر الجمل من اللّجام ،تدحرج أوخيّد عبر المنحدر ويده تمسك اللجام . سيطر على عجزه بمحاولة بطولية ونهض .إذا أفلت منه الآن وهو في قمّة جنونه فلن يدركه إلى الأبد . سيفترقان إلى الأبد . هل كتب الله .

-أن يودّع صديقه القديم في هذه السقطة ؟ في هذا المنحدر الشقي؟ هل حلّت لحظة الوداع الأبدي ؟.."[17]

-عند مايذهب الإحساس ويذهب العقل، تتساوى الأشياء بين الموت والحياة، الحقيقة والخيال، الشعور واللاشعور اليقظة والمنام .

-هل هو حيّ أم ميّت ... لم يميّز بين البصيرة والبصر فالزمان تكسّر واللغة انكسرت، و لم تبق إلاّ جثّة الأبلق تضرب في الغيم عبر الأساطير والهواجس .

-مازال أوخيّد يشاهد الأحلام وهو يقول لصاحبه أصبر لنصعد أعلى وأعلى على سلّم الهاوية ونجتاز الصراط في شعاب الجبال.

-أوخيّد يدركه الرحيل ويمضي إلى المجهول وحده مع أبلقه

-مازال بريق أمل، ومازال في الجسد بقيّة حياة .

الممرّ طويل والحساب عسير ،ألم ودم ونار ودمار وأشلاء جسد .

ممر واد السدر طويل ، والمعركة حامية الوسيط بين زمن قديم وزمن جديد، بين عالم سفلي وآخر علوي ،بين الفاتحون القدماء والفاتحون الجدد، بين الفتح والفتح المضاد، الحنين إلى أي شيء مضى أو سيمضي .... يقف أوخيّد مع أبلقه في مفترق الطرق يصارع من أجل البقاء ،من أجل صديقه من أجل الطهارة والنقاء والقداسة .

فالمكان يبّدل أحلامه ويبّدل زوّاره .

-الأبلق صاعد إلى حتفه وأوخيّد كذلك

-الأبلق وأوخيّد في رحلتهم الأخيرة وزمانهم الأخير فالأرض فقدوها منذ دخل الذهب مع دودو وأعوانه .

-"جنون الأبلق " وهو يضرب في واد السدر هو السفر نحو الأبعاد اللامتناهية، و مقاومة المرض والموت وأوخيّد يقاوم الظلم والقهر والرتابة .

-نلمس في هذا المقطع مخاض عسير فيه آهات وتأوّهات وزفرات .

-العلاقة بين أوخيّد والأبلق علاقة جدلية يتقدّم فيها العاشق "أوخيّد" على المعشوق الأبلق لأن الصورة خرجت عن مقاسات الحسّ والعقل بل أصبحت ميدانا لعمليات تخيلية خلقية إبداعية .

-المؤلف مشدود إلى أطياف الرؤيا في هذا الترحال الذي بلغ مشارف عالم جديد .

-الجسد يفقد قيمته وإحساسه، المشهد يتحول إلى إشارات روحية.

-البحث عن الخلاص له ثمن..... الأبلق يدفع ثمن الشفاء من جسمه ولحمه ودمه وجنونه ،وأوخيّد كذلك .

-وادي السدر وأشواكه مرهم للخطايا والذنوب والمعاصي وهذه الأشياء جميعا سقطت وتلاشت مع وادي السدر وبقيت هناك .

-موت الجسم دليل على بقاء الروح.

-الخروج من نفق وادي السدر هو الخروج من الصراط حيث الجزاء .

-وادي السدر هو الفاصل بين عالمين سفلي وعلوي .

-شخصية "أوخيّد" المتشبث بحياة صديقه الأبلق هو تشبّث بالحياة الطاهرة ورغبته في إعادة صياغة الآخر .

-تراجيديا الألم والفوضى والجنون هو الإغراق في خراب الفشل وفوضويته .

-دخول الحيوان إلى عالم الكتابة والرواية هو عودة إلى عالم الفطرة والطبيعة حين كانت الأرض بكرا لم يفسدها عالم الإنسان المتوحّش .

-تناول عشبة آسيار واجتياز واد السدر الموحش والمؤذي هو هجرة من الموطن إلى المنفى ومن عالم المحسوس إلى عالم الأرواح ومن الدنس والخطيئة إلى الطهارة والصفاء .

-رواية التبر نزيف لغوي يتدفّق دما وألما حتى صارت اللغة جنونا لأن "اللغة مادّة كيميائية جاهزة للجنون ولذا فإن العلاقة مابين الكتابة والاكتئاب هي طبيعة في الفعل الإبداعي "[18]

-رحلة "أوخيّد والأبلق " عبر منعرجات واد السدر ومرتفعاته و منخفضا ته وأشواكه استوحاها مؤلف الرواية من ثقافته الدينية الإسلامية حيث نلمس هذه الرؤيا أقرب ماتكون من التراث الديني حيث الإسراء والمعراج أو الصراط حيث الحساب والعقاب وكذلك البرزخ و فلسفة التصوّف في الإسلام حيث التماهي والأحوال و المقامات والعشق الذي يصل إلى الوجد .كما نلمس روح قصّة ابن طفيل مع شيء من المنعطفات والانحناءات.

-رحلة أوخيّد مع أبلقه هي رحلة استقراء في نسيج الكون والإنسان .

-"أوخيّد والأبلق " وروحهما الواحدة هي النواة المركزية التي تدور حولها الرواية بأكملها .

-الرحلة الأولى عبر "وادي السدر" تمرّ وتبقى في قلق السؤال مستمرة .

-سيحضر المؤلف فعل الالتقاء بالحياة الجديدة من زمنه الماضي إلى زمنه المستقبلي .

-تنتهي الرحلة الأولى لتبدأ الرحلة الثانية يشعر أوخيّد بالدوار قبل الدخول في غيبوبة الخلاص .

-اعتمد المؤلف على تبادل الأدوار بين أوخيّد والأبلق في الرحلة الأولى عبر "وادي السدر" كان أوخيّد هو الذي يحمل مقود الأمان والأبلق خرج عن عقله.

– في الرحلة الثانية..... رحلة العطش والبحث عن الماء .....يفقد أوخيّد عقله ويبقى الخلاص بيد الأبلق الذي استرد عافيته"[19] .

–رحلة البحث عن الماء ومتاعبها.

–ما كاد أوخيّد ينتهي من رحلته الشاقّة التي دفع ثمنها من لحمه ودمه وروحه حتّ دخل في متاهة أخرى أكثر شقاء وأكبر خطرا هي الماء /الحياة.

–مؤلف الرواية يدخل قارئه خلف الستائر الضبابية للكون والوجود والبعث ويحوّل القارئ إلى صانع للإشارات وقارئ لها.

–فالسكن في المستحيل وراء الدلالات المتناقضة يجعلك تسترجع السياق الفلسفي والفكري والذهني في توضيح تلك الضبابية مع احتمال تشكّل الدلالة في وجوه عدّة نظرا لأصدائها ومحمولاتها الدلالية القائمة على الحركة والتحوّل حيث السؤال والجدل وتثو ير الفكر، وهو انعكاس لتكوين جوّاني يسوق المؤلف إلى الآماد الصوفية وعوالم الرؤيا والاستكشاف .

–يصاب أوخيّد بالظمأ إلى درجة فقدان الوعي، الماء عصب الحياة ولا يملك الطاقة الكافية على الصبر أو جلب الماء، يعجز عن أداء هذه المهمّة، ويسلّم أمره لصديقه الأبلق .

–مسار الاتجاه للحركة التناوبية يتحملها الأبلق في الرحلة الثانية.

–حبل النجاة عند الأبلق ويحاول أن ينصر صديقه مثلما نصره في الأوّل.

–في الفصل التاسع نجد على لسان الراوي قوله "**في السقطة الأولى وجد نفسه في برزخ بين الوعي والغياب، بين الموت والحياة.**

....

خيّل إليه أن الجمل ينحدر من جبل عال، ثمّ تجاوز مقامه في البرزخ، وعبر إلى الظلمات مرّة أخرى.غاب طويلا، وعندما عاد من رحلته الوحشية، وجد نفسه فوق البئر في "آوال " تحسّس الفوهة الحجرية بحثا عن الدلو لم يجد الدلو ......

كل شيء غائم، كل شيء يغرق في الغيم والعتمة، عيناه فقدتا التمييز من زمان، ربما يسبب طول البقاء في البرزخ، بين الدنيا والآخرة، بين الموت والحياة، الحياة ،الحياة هي التي تحرك أعضاءه الميتة وتملي إرادتها التي لاتقهر، ما أقوى الحياة، ربط اللجام في قدمه فوق الرسغ أحكم الوثاق . وتفقد اللجام المربوط إلى الذيل أيضا ترنّح وهو يحاول أن يهتدي إلى رقبة المهري إلى رأسه، كان ينوي أن يبوح له بسرّ قبل أن يندفع إلى الهاوية، لم يفكّر أنه لن يعود، فكّر في تلك اللحظة المدهشة أن الموت الذي يقول عنه الشيخ موسى إنّه أقرب من حبل الوريد هو أبعد من الصين . وكان ينوي أن يخبر الأبلق بذلك ويعطيه وصيته في أثناء غيابه في الهاوية، وفرّ عليه الشقاء فهرع عليه بشفتيه، لعق الأبلق وجهه، ولكنه عجز أن يرى عينيه عجز أن يفتح فمه بكلمة، فقد القدرة على النطق، بعد العماء جاء الخرس بحث عن فوهة البئر، تخطى الفوهة و وتدلت رجله الطليقة من القيد في الهاوية، لم يفكّر في الموت أبدا فكّر فقط فيما سيقوله للشيخ موسى . الموت أقرب من حبل الوريد حقّا ولكن ما أصعب أن يموت الإنسان ..مع ذلك الموت أبعد من الصين، شيء آخر إذا وجدت البئر غاب الدلو، وإذا وجدت الدلو فلا تطمع في البئر، هكذا دائما ظلّ ممسكا بحافّة البئر بأحجار الفوهة، تزحزح نحو الهاوية، لم ير لم يسمع، لم يحسّ، جاهد في أن ينزل الأحجار الأولى مستعينا بيديه حتى لا تؤدي السقطة الحرّة إلى نزع الوثاق قرّر أن يفعل ذلك ولكن القوى الخائرة الأطراف خانته فانهار في الهاوية.

في هذه اللحظة الصغيرة الفاصلة بين الحجر الأعلى والماء الأسفل مرّ دهر كالأبد ....دهر أبعد من الميلاد بل رأى، ميلاده في تلك اللحظة، رأى نفسه وهو يسقط من

رحم أمّه إلى الهاوية سمع عويل الجنيّات في جبل الحساونة .ورأى أطياف الحوريّات في الفردوس، تلقتّه إحدى هنّ بغلالتها الشفّافة وأودعته نهر الجنّة، شرب من نهر الجنّة... [20] .

-البئر هو الحياة والهاويّة، والسقوط في البئر هو السقوط في الهاوية، وإحكام الوثاق على الرجل بإحكام وشدّه بلجام الأبلق هو التشبثّ بالحياة وإبعاد الموت.

-الأبلق هو الأمل المتبقي في سحب صاحبه من فوهة البئر.

-إبراهيم الكوني نجح في أجراء تلك المقابلة بين الحياة والموت بين الحجر الأعلى الموجود في فوهة البئر والماء الأسفل في قاع البئر .

-حياة في موت وموت في حياة، الماء في قاع البئر هو الحياة في قاع الموت وفوهة البئر موت فيها أهم عنصر من عناصر الحياة (الماء).

-في هذه اللحظة بين الوعي و اللاوعي لم يفكّر أوحيّد في الموت ولكنّه فكر فيما يقوله للشيخ موسى "الموت أقرب من حبل الوريد حقا ولكن ما أصعب أن يموت الإنسان.

مع ذلك ،الموت أبعد من الصين)

الإنسان بطبعه و غريزته و فطرته يخاف من الموت و يستبعدها من حياته حتى تفاجئه و تنزل عليه بغتة بدون أن يعلم

-الموت اقرب إلى الإنسان حقيقة من حيث طبيعتها و وجودها و لكنها ابعد ما تكون في عقيدة الإنسان وفكره وتصوّره....

- الإنسان يتشبّث بالحياة حتى آخر لحظة منه و حتى ولو كان في حضن الموت فإنه يأمل في الحياة و أمل الحياة أقوى و اكبر .

-إبراهيم الكوني يستخدم الخيال و تداعيات الرؤيا بسلسلة من التحوّلات و العلاقات بين الموضوعي و الذاتي و المطلق بالعابر و الكوني بالفردي و الواحد إلى المتعدد والمتعدد الذي يلتئم بالواحد الكلّي .

هذه الحركة هي التي تسمح للطاقة الخيالية بالعبور إلى الماوراء، واللامنتهى .....

هذا السيّاق في المقطع السردي هو الذي يسمح للمؤلف أن يعبّر من خلاله إلى حيث بكارة الطبيعة وعذرية السماء بعيدا عن جحيم الواقع وصعوبته ..

الكاتب استطاع أن يخترق المجاهيل بحثا عن جوهر الأشياء واكتشاف الآخر والكون معا .

-أوخيّد وقف على حافّة البئر حبّا في الحياة .

-الإنسان يقبل على الموت رغبة في الحياة، حاجته الماسّة إلى الماء جعلته يقبل على الموت بدون معرفة .

-الحياة تلد من الموت والموت من الحياة سنّة الله في خلقه.

-الإنسان ينتقل من الظلمة إلى النّور ومن النور إلى الظلام مرّة آخرى .

-يلد من بطن أمّه حيث الظلام ويلد ليستقبل النور .

-ويعود إلى الظلمة مرّة أخرى، فالحركة الدائرية الإستئنافية هي التي تسيّر الكون والطبيعة وهي التي تسيّر رحلة أوخيّد في هذا المتن الروائي الموسوم ب" التبر" .

-التوحّد مع الآخر وعناصر الكون هو لّب الرواية في آخر المطاف .

-الهبوط من فوهة البئر في الخارج صوب الداخل هو الهبوط من ذروة الواقع في الخارج إلى قرارة الواقع في الداخل .

-إبراهيم الكوني " نجح في استحضار الرؤيا وتقصيّ جميع الأصوات العديدة التي تتداخل وتتقاطع وتتوّحد مع صوت "أوخيّد" ومن ورائه المؤلف .

-كلام الشيخ موسى / عويل الجنيّات / أطياف الحوريّات / خيال الأبلق .

-العناصر الداخلية للكون تخاطب العناصر الخارجية بلغتها وروحها المبهمة حيث الغموض والغرابة والغياب واللامعنى .

-الانفصال عن الكون يعني الصمت والموت، ولكن تلك العلاقة تبقى متواصلة حتى أثناء الغيّاب وفقدان الوعي حيث يقوم "الأبلق " بالمهمة ويسحب صاحبه من الأسفل إلى الأعلى، من الغياب إلى الوجود، من الموت إلى الحياة.

-أحداث الرواية تبقى متواصلة ومتناسلة من بعضها .

-يشفى الأبلق من مرضه وتعود له الحياة ويرتاح أوخيّد براحة صديقه الأبلق ،لكن السعادة لم تكتمل بعد ولن تكتمل " فإذا وجدت البئر لن تجد الدلو ".

-وإذا وجدت الصحّة فلا تطمع في الأمن والسلامة ،وحضرني في هذا المعنى بيت يقول فيه .

-لكلّ شيء إذا ماتمّ نقصان....فلا يطمعن بطيب العيش إنسان..... وأوخيّد وأبلقه لم تكتمل سعادتهما وبقيت المطاردة كأن بينه وبين الصحراء ثأر قديم لم تسعه ما وقع لأوخيّد والأبلق من عذاب .

-بقي ثأر دودو يطارده كانت الحاجة ماسّة إلى رأس أوخيّد حتى تخمد تلك النار .

-تحرّر "أوخيّد" عن الأبلق لفترة فرضتها طبيعة المطاردة والملاحقة وكان عليه أن يهرب بنفسه ويختفي حيث لايراه أحد وكاد ينجح ويسلم بنفسه لو لم يربط مصير ه بمصير الأبلق

.

-اهتدى الأعداء إلى الأبلق

-يجري الكلام على لسان الراوي "....**سمع جلبتهم عند السفح وهم يحومون حوله، ثمّ يحاصرونه ،تعالت صيحاهم ،مرّ زمن قبل أن يسمع صوته، استغاثته آ -آ- آ - أ ع - ع - ع ... ماذا يفعلون ؟**

-عادت الاستغاثة الأليمة أقوى من قبل ...تردد صداها في قمة الجبل طويلا ثمّ ..ثمّ غزت أنفه رائحة الشياط .

-فهم .إنهم يكوونه بالنّار، يحرقونه، يحرقون قلبه ،لن تصطاد الصقر إلا إذا عبثت بعشه ،بفراخه، عرفوا عشّه .

-خدم دودو دلوّهم عليه ،وربما كان الراعي الحكيم ذو الفم الخالي من الأسنان بينهم دليلهم، قال لهم إنّ قلب الصقر في ولده، ولن تقتنصوا

- **الصقر القابع في القمم إلاّ إذا أحرقتم قلبه بالنار.**

-الشيخ موسى على حق، الشيخ موسى على حق.. في كل شيء لا يملّ الشيخ من القول ،لا تودع قلبك في مكان غير السماء و إذا أودعته عند مخلوق على الأرض طالته يدّ العباد وحرقته .

-والشيخ موسى لايرهن قلبه، لم يرهنه قط، لم يتزوج و لم يلد ولم يربيّ قطعان الأغنام أو الإبل، ربما كان هذا هو لسبب تحرره من الهمّ، لم يره غاضبا ولم يره ضاحكا، ابتسامة واحدة ثابتة مطبوعة على شفتيه وهاهو الآن يقف على حكمته، هو أخطأ فأودع قلبه لدى صديق، لدى الأبلق، فلحقته اليد الآثمة، يد الإنسان " [21]

-"أوخيّد" "ما يوشك على الخروج من محنة حتى يدخل محنة "أخرى " وفي كلّ مرّة يتشبّث بحكمة الشيخ موسى المتصوّف / الزاهد أكثر .

– هو مختبئ الآن و خلفه الأعداء يريدون " رأسه " أوخيّد "يفتّش في ذاكرته و لا يجد إلا التأمل والتدبير في أبعد الأمور .

–ها هو يقف عند حقيقة تأكدت له اليوم وهي كلمة موسى "لاتربط قلبك بشيء زائل و اربط صلتك بالسماء حتى لاتطالك يد العباد وهاهو ربط قلبه بالأبلق / ربط قلبه بالدنيا بهذا العالم السفلي حيث الظلمات بدل عالم السماء، عالم الأنوار .

–المؤلّف ينطلق من المرئي إلى أبعاد ه الداخلية ،فهو دائم البحث عن ما وراء الأشياء حيث الحقيقة والجوهر .

–أوخيّد يريد التخلّص من سجن الظل والظلام و ألم الأبلق يشق قلبه .

–أوخيّد راوده شكّ في ذلك الراعي الحكيم الخالي فمه من الأسنان والذي تربطه بأوخيّد علاقة صداقة وأسرار بينهما .

–الأبلق يمثل مكمن الوجع الذي كان سببا في إخراج أوخيّد من مخبئه ،وهذا ما تفطن له الأعداء " ضعف الصقر في فرخه ......"

–أوخيّد تحت هذا الألم يخرج بجسده من عالم الأسرار إلى عالم الأنوار حيث التلاشي والذوبان والفناء بين الجسد والروح ،ويستجيب لنداء صديقه الأبلق تحت التعذيب، ويترل إلى أعدائه بكل قوّة و شهامة محاولا تخليص صديقه الأبلق والافتداء بنفسه .

–إبراهيم الكوني عزم أن يضع نهاية لهذه الشخصية الرمز الشخصية الأسطورة التي يمثلها أوخيّد وهي في الحقيقة تمثيل للكون والإنسان والطبيعة والفطرة في آن واحد .

–مسار الرواية كانت بداية ونموّ واكتمال ونهاية و هاهي النهاية على الأبواب...لتبدأ حياة البعث والنشور من جديد .....

طبيعة بناء الرواية كانت على شكل دوائر حلزونية تستمدّ طاقتها من شخصية أوخيّد الرمز وصديقه" الأبلق" مزج فيها المؤلف بين الحضور والغياب التخييلي ،حيث تقبع الدلالة في رحم النص بانتظار من يستولدها ...

إبراهيم الكوني نجح في استحضار الخارج إلى الداخل ليؤّسس علاقة جدلية بين الذاتي والكوني ويصهرهما معا ،لذا نجد التعامل مع الغياب يلغي الأبعاد الحقيقية للمكان والزمان، حيث البحث عن بكارة ماقبل التكوين ...

-حركة التحوّلات في النص هي حركات بركانية نارية عنيفة يتعرّض من خلالها الشخصية الرمز والحيوان الأسطورة للآلام والاحتراق بغية الوصول إلى جوهر الكون وعلاقاتها الضدّية .

الرحلات الطيفية والشبحية التي مسّت أوخيّد والأبلق ساعدت المؤلف أن يبحث خارج الجسد حيث الروح .

-وحين توشك الرواية على النهاية يشعر القارئ بدنوّ أجل شخصية أوخيّد الذي يخرج من مخبئه ويقابل قدره المحتوم بشيء من قبول الأمر الواقع وتخفيف العناء عن صديقه الأبلق

- المؤلف كتب نصّه وأوخيّد لقي حتفه.

-يقول السارد "**.... تدحرج عبر السفح سلخته الأحجار ومزّقت الصخور ثوبه ...وصل الموقع ممزّقا مجرّحا حاسر الرأس وقف أمامهم، تفحصوه صامتين، تفحصّهم صامتا لم يكن الراعي الحكيم بينهم /أحسّ بارتياح غامض مجرّد غياب الراعي ذي الفم الخالي من الأسنان زرع في قلبه المحترق طمأنينة غامضة وضعوا القيود في يده دون أن يتبادلوا كلمة.**

-الأبلق يخوض في الحروق والدم ...

–قيدوا يديه ورجليه بالحبال، جاؤوا بجملين ،شدّوا اليد اليمنى والرجل اليمنى إلى جمل ،و شدوا اليد الأخرى والرجل اليسرى إلى الجمل الآخر .

صاح البدين

– السوط، السوط .

أحرقوا أجسام الجمال بألسنة السياط قفز أحدهم نحو اليمين ،وقفز الآخر نحو الاتجاه المضاد ،وجد نفسه في البرزخ، سقط من حافّة البئر، في المسافة بين الفوهة والماء رأى الفردوس، زغردت الحوريات، وناحت الجنيات في جبل الحساونة و ......

سمع صوتا :

– شيوخنا لن يصدّ قونا إذا لم نأهم بدليل " زحف الجسد الممزّق، الدامي، زحفت الأشلاء ،أجتثّ الجمل الأيمن الجمل الأقوى فخذ أوخيّد الأيمن، وذراعه اليمين ،انتزعتا من المنبت، وبرغم البدن الممزّق رفع أوخيّد رأسه مستعينا بصدره ويده اليسرى ....

–أقبل البديّن، وفي يده لمع سيف ...طلب مساعدة أحدهم فرفض والتفت صوب الجبل ... وأمسك بالرأس الحاصر، طار السيف في

–الفضاء ....واغتسل بماء السماء....بأشعة الشمس القاسية ونزل على الرقبة .....

–انشطرت الظلمة بالقبس المفاجئ ،ضرب بيت الظلمات زلزال ،انهار الجدار الفضيع بضربة سيف النور، فتبدى الكائن الخفي ،ولكن ....بعد فوات الأوان لأنّه لن يستطيع الآن أبدا أن يحدّث أحدا بما رأى"[22]

-بهذه النهاية المأساوية الجارفة وهذه التراجيديا المميتة تنتهي رواية " التبر " هذه الرواية المكتنزة المتلاحمة التي أخرجتنا من أجسادنا لتحلّق بنا بعيدا خارج المنظور الحسّي الذي ألفناه، حيث تفتت صورة العالم الخارجي وبقيت الروح ترفرف خارج الزمان والمكان

- " رواية التبر" هي رواية العصر بدون شك تعتمد على الدلالة الباطنية العميقة في مقابل ظاهرها ، استخدم فيها المؤلف الرموز المشّعة المتعدّدة التأويل ..... إنّها بحقّ سيل جارف لاتحتويه صفات الكلام العادي والمعاني المباشرة.....

الهوامش :

[1] / د سعيد الغانمي / رواية التبر رأس مال الصحراء / مجلة نزوى / الموقع / www.nizwa.com/تاريخ المشاهدة 2007/03/07 .

2- مجلة الآداب الأجنبية /اتحاد الكتاب العرب بدمشق العدد 2001/105 ص 03/جدلية الجسد والموضوع في الدراسات السردية المعاصرة .

[3] الرواية /ص 11 .

[4] - الرواية (ص16)

[5] - الرواية ص16

[6] الرواية ص 17....

[7] _ التبر ..ص 20......

[8] - التبر -ص21

[9] - التبر -ص29

[10] التبر - ص30

[11] - د / أوسيمة درويش / مسار التحولات في الشعر آدونيس -المركز الثقافي العربي .ص 273 .

[12] ينظر الرواية ص 36 وما بعدها .

[13] الرواية ص 38، 39

[14] / د/ أسمية درويش /مسار التحوّلات ص273

[15] ينظر الرواية .ص 41.

[16] التبر ص42

[17] التبر _ ص 46........

[18] -1- / د/ عبد الله الغذامي المرأة واللغة ج2 .ط 98 المركز الثقافي العربي ص 138.......

[19] ينظر الرواية ص 47، 48، 49 ومابعدها ......

[20] التبر ص 54

[21] التبر ص 156 ...

[22] التبر - 159 ....

أُوجانْ فرُومُونْتانْ، ومنهجه في كتابة رحلاته

عيسى عطاشي

جامعة الأغواط

نبذة عن حياته:

ولـــد (أوجان فرومونتان - Eugéne Fromentin) بمدينة "لا روشيل - la Rochelle " بفرنسا، في 24 أكتوبر 1820، كانت هوايته الرسم، وقد كانت أسرته تقضي أيام فصل الصيف من كلّ سنة في مترل جبلي؛ يوجد بمدخل قرية "سان موريس saint maurice "[(1)]؛ بلده الأصلي[(2)].

1 تدرج (أوجان) في مراحل التعليم: الابتدائي والمتوسط والثانوي والجامعي، وبعد أن حصل على الليسانس في الحقوق، يصرّ أبوه أن يتفرغ لإعداد شهادة (الدكتـــوراه)، ولكن (فرومونتان) يرفض ذلك، ويسلك اتجاها آخر، حيث بدأ يتابع دروسا في الرسم، مستجيبا لموهبته الفنية، وتخلى نهائيا عن دراسة الحقوق[(3)]. ويمكن اعتبار عام 1843، تاريخ انطلاق (فرومونتان) في مشواره الفني، إذ بدأ نشاطه كرسام بباريس، أين نظّم أول معرض له عام 1845، ولكنه في سنة 1853، يتوقف عن ممارسته لفن الرسم، وينكب على كتابة رحلاته إلى الجزائر[(4)].

توفي يوم 27 أوت 1876، وقد ترك، بالإضافة إلى لوحاته ورسوماته، آثارا إبداعية أهمها: " صيف في الصحراء - un Eté dans le Sahara "، و"سنة في الساحل " une année dans le sahel -، وروايته الشهيرة "دومينيك - dominique "[(5)]، و"ملاحظات رحلة إلى مصر - les Notes d'un voyage en Egypte "[(6)].

منهجه في كتابة رحلاته:

قام (فرومونتان)، عام 1846، بثلاث رحلات إلى الجزائر، حيث قدم إليها بدعوة من الرسام: "شارل لابي - charles labbé "، وبرفقة صديقه "دي مينيل - Du

Mesnil " إلى الجزائر. وصلا إليها في 12 مارس، وأقاما بالبليدة من 14 مارس إلى 01 أفريل، وفي أثنائها نظّما جولات سياحية لمضايق الشفّة ومليانة، والقليعة، والمدية [7].
و لم تدم هذه الرحلة أكثر من أسبوعين.

وفي 3 أكتوبر 1847، يزور الجزائر للمرة الثانية، رفقة بعض أصدقائه، وقد قادته رحلته هذه المرّة إلى كلّ من الجزائر، والبليدة، وتيبازة، ثم يتحوّل إلى سكيكدة، ومنها إلى قسنطينة، وعين مليلة، وباتنة، والقنطرة، ثم بسكرة التي وصلها في 23 فيفري 1848، أقام بها حتى 17 أفريل من السنة نفسها، زار خلالها بعض واحات الجنوب مثل: سيدي عقبة، وطولقة، ثم صعد عائدا، باتجاه قسنطينة، معرجا على بريكة، والوطاية. وقد أنهى رحلته هذه - التي استغرقت حوالى ثمانية أشهر - في الجزائر، في 19 ماي 1848[8].

وبعد أربع سنوات، يعود إلى الجزائر في رحلة ثالثة، رفقة زوجته؛ فيصلان إليها في 07 نوفمبر 1852. وفي شهر ماي 1853 يُبقي زوجته بمدينة البليدة، ويواصل رحلته إلى (الأغواط) التي وصلها في 03 جوان، بعد أن مر بمدينة المدية، وقصر البخاري، وعين وسارة، والجلفة، وسدي مخلوف. وانطلاقا من الأغواط، زار قريتي تاجموت وعين ماضي[9]. وكانت هذه الرحلة أطول رحلة له، حيث دامت تسعة أشهر.

كانت هناك عوامل كثيرة، دفعت (فرومونتان) إلى زيارة الجزائر، أهمها:

- تأثيرات التيار الرومانتيكي: حيث ظلت ذات تأثير على الأفكار والمشاعر في هذا العصر، على الرغم من أن العصر بدأ يتخلى عنها، متّجها أكثر نحو الواقعية الطبيعية، ممثلة في كتابات فلوبير وإميل زولا [10]، وقد اقتضت النزعات الرومانتيكية — من خلال روّادها — الدعوة إلى الاغتراب عبر المكان والزمان، والقيام بالرحلات الحقيقية والخيالية.
- تشجيع أصدقائه، ونصحهم له بأهمية السفر نحو (الشرق) لتحقيق أحلامه في الشهرة والصيت والغنى[11].
- ونزعة الحزن لديه، والشعور بالوحدة والغربة التي خلّفها موت (كارولين ليوكادي شاسي؛ المرأة التي تعلق بها وأحبها منذ عهد الصبا[12] .

– خياله المشبوب بالعاطفة الرومانسية، وولعه بالطبيعة الحيّة.

– إيمانه بفائدة هذه الرحلات العلمية والثقافية والفنية، في تكوين شخصية الفنان.

شرع (فرومونتان)، عند زيارته إلى مدينة (الأغواط) في تدوين أولى رحلاته: "صيف في الصحراء"، و لم يمض على استقرار الفرنسيين بها سوى بضعة أشهر؛ أي في شهر جوان 1853. حيث أخذ يسجل ما يعاين بروح الرسام، وليس بروح الكاتب، دون أن يكون قد سيطر على فنه الجديد (الكتابة)، وقد أقرّ بهذا الشعور والعجز، في إحدى مراسلاته إلى صديقه "دي مينيل": "... أنا أشعر بكل نقص فيما ألفت، ولكنني لا أستطيع فعل شيء الآن (...) تبدو كتاباتي مفصول بعضها عن بعض، كأنها لوحات تحتاج إلى أن أربط بينها.. لم أشأ أن أخدع نفسي، إذ أجدني أتصرف كرسام، على الرغم مني، بيد أنني لا أشك في وجود جو غامر يلم شعثها، جو من الحرارة والقوة.."[13].

فلا شك – عندئذ – أن ولادة كتاب "صيف في الصحراء" الذي ظهر لأول مرة في جانفي عام 1857[14]، كانت عسيرة جدا. فلقد كان ينبغي، في مرحلة أولى، أن يتعرّف إلى تاريخ المنطقة وجغرافيتها، ويعي عادات سكانها، وثقافتهم، وحياتهم الاجتماعية، من خلال الكتب والوثائق الموجودة. ثم الاستعداد والتدرب على الكلام عن بيئة شرقية، تختلف تماما عن بيئته الغربية، في جميع خصائصها الجغرافية، والمناخية والاجتماعية. ومن جانب آخر، كان ينبغي عليه مغالبة طبيعته الرومانسية الهادئة، للتعبير لأول مرة عمّا وصله، أو سمعه، أو شاهده وعاينه من آثار لوقائع وأحداث دموية مروّعة عاشها سكان مدينة (الأغواط) يوم 04 ديسمبر 1852، تاريخ احتلال الفرنسيين للمدينة.

وشيئا فشيئا، وبعد طول مدة، يصبح (فرومونتان) متمكنا من أداة الكتابة، مسيطرا على وسائله التعبيرية، هذا ما يلاحظ من كتابه، حيث دقة المنهج ووضوح الرؤيا، ونصاعة الأسلوب، وأناقة اللغة. كلّ ذلك يؤكد التوازن الكامل لــ (فرومونتان) أمام "العالم الشرقي" وهو يعبر عنه.

إن الحديث عن أسلوب الكاتب، يجرنا إلى الحديث عن للكتابة، ومفهومها الذي يستمده من المذهب الرومانتيكي مباشرة. يقول: "أطلقوا العنان لخيالكم.. تأملوا هذه

الطبيعة وأستفيدوا من وحيها، من دون أفكار مسبقة تتصل بالمدرسة أو النظام أو العادة، ثم ترجموا ما تجدونه من صور باطنية، دون الكيان الحقيقي .. باختصار.. لتكن الطبيعة بالنسبة لكم فرصة للإحساس والحلم، والتدبّر والاختراع.."[15].

لقد تجلت الرومانتيكية – فعلا – في أحاسيسه ومشاعره، وكأن الخيال والحلم، كانا نتيجة طبيعية لطغيان هذه العواطف التي تعمل مجتمعة، على إنتاج أدب يتميز بالإبتكار والتجديد. "إنّ التخيّل، لا يمكن أن يعمل في غياب الحس، وتالياً، فإنّ كلّ ما يعْتـــوِر الحسّ، ويلحق به، خليق بأن يؤثر في النشاط التخيّلي وفاعليته. إنّ قدرة التخيّل والتجريد، تجعله أكثر تحررا عند التعامل مع صور المحسوسات، ومن ثمّ، فإنّ التخيّل يستطيع أن يعيد تشكيلها في هيئات جديدة لا يعرفها الحس، وبذلك يتّصف التخيّل بصفته النوعية المميزة، صفة الابتكار.. إنّ قوة التخيل (...) تلغي حدود الزمان وأطر المكان، وتنطلق إلى آفاق فسيحة، تصنع الأعاجيب..."[16].

إنّ اعتقاد الرومانتيكي بعالمه الخاص، عالمٍ يحيا فيه، ويتسامى به عن العالم الطبيعي، قد يدفعه إلى إطلاق العنان لخيالاته، يصنع من خلالها عالما يعوض بها ما فقده في عالم الناس من حوله، ويشبع حاجته وآماله غير المحدودة؛ فيصير عالم خياله الممدود أحب إليه من عالم الحقيقة المحدود. والحقيقة أنّ كل الرومانتيكيين، يترسمون في هذا الاتجاه خُطى شيخهم "روسو – Rousseau" الذي يقول: "لو تحولت أحلامي إلى حقائق، لما اكتفيت بها، بل لظللت أتخيل وأحلم، فلا تقف رغبتي عند حدّ..."[17].

وإنّ من ينظر في كلام (فرومونتان)، يجده يشير إلى أن منهجه في الكتابة، يرتكز على دعامتين اثنتين: الصورة والذكرى. إذ نسمعه يقول: "سترى أن ذكرياتي لها قيمة أكبر مما تتصورّ"[18]. وإنّ هذا التفضيل للذكريات، لا يعني البتّـــة التقليل من قيمة الفن، ولكنه يعبر عن تغير في سلم الترتيب، بمعني: التخلي عن الحاضر المباشر (المشاهد)، وإمتاع الذاكرة، من خلال التمتع بالأدب

فإذا كانت الذاكرة ترصد الفعل بطريقة بيولوجية، وأنّ لها القدرة على الحفظ والاسترجاع عند أول استدعاء لهذه الذكريات، فإنّ حفظها للذكرى سيساعد على

تجميلها. إنّه حفظ انفعالي وجداني، حيث صفتها المتميزة ليست في إرجاع الفعل أو الحدث في اللحظة التي نريد، وإنّما تكمن في أن تحرّك مشاعرنا، وأن تعيد فينا خلق العاطفة القديمة المرتبطة بالفعل أو الحدث. يقول (فرومونتان) في هذا الصدد: "لم تعد انطباعاتي عن السفر حقائق، إنّها تأخذ أشكالا من الجمال غير معقولة، الجمال العاطفي للذكريات " (19).

وفي الوقت الذي يندفع في الكتابة، تنساب هذه الذكريات بصفاء أخّاذ، يمزج فيها الوقائع، بعضها ببعض، فلا تبقى منها إلا خيوط رفيعة أساسية تجمع بينه، لكنها لا تفقد شيئا من حيويتها؛ فإذا هي تخرج في ذلك الشكل الخاص بالحياة، الشكل النموذجي الذي يصنع الحياة. كتب يقول: " إنّني أحيا داخل ذكرياتي (...) أحيا داخل ذكرياتي في انبهار يمنعني – أحيانا – من الحكم على ما يدور حولي.. (20).

هذه – إذاً – صورة الكتابة التي يرغبها (فرومونتان)، وهي كتابة تستمد حياتها من الواقع المدرك.. من الفضاء المجرد، كون هذا الواقع الخاص، لا يجد له مكانا في هذا العالم إلا إذا إخراجه من عالم الذاكرة إلى عالم المشافهة والكتابة، معيدا تركيبه وصياغته. كتب مرة إلى صديقه "دي مينيل" يقول: "هنالك أناس – وأنا من بينهم – حياتهم أحاسيس، فإذا كانت أحاسيس صادقة، وأمكنني المحافظة على حيويتها الأولى، ربما وجدت فيها إشراق السماء، وهدوء الأفاق التي أنظر إليها، وأنا أكتب إليك.

لقد اتّجهت آفاقــه نحو "الأحاسيس"، هذه الأحاسيس التي تحمل – بالنسبة إليه – معنى أقوى مما يمكن تصوره. ويمكن تحديد المعنى الذي يعطيه للأحاسيس، حيث لا يفهم أنها "الشعور". إنّه يستعمل "الأحاسيس" ليبقى وفيا للمشاهد الطبيعية، والمشاهد اللا- إنسانية، وحتى القبيحة منها، وأن لا تنسيه دقائق التفاصيل فيما يستشعر من حساسية المشاهد. وها هو ذا يوضح، بأسلوبه، فيقــول: "إنّ الذاكرة تشبه المرايا التي يستعملها الفنانون لاختصار مشهد ما وتلطيف نبرته"(21).

الإحساس- إذاً – هو حضور الذكريات، والمزج بين المعطيات المباشرة للواقع، وأصداء الذاكرة التي تبعث فيها الحياة، فيحدث فيها الانسجام، ويبرز من خلالها المعنى. وعلى

أساس هذا المنهج في الكتابة، نقول: إنّ الكاتب، لم تهزّه مشاهد الصحراء، ولا مشاهد (الأغواط) وضواحيها، بقدر ما هزته ذكرياتها، حين أخذ يسترجعها ثانية. وهذا ما يمكن اعتباره سببا قويا ودافعا حاسما في تأليفـــه لكتاب "صيف في الصحراء"، والدافع نفسه كان مع كتابه الثاني: "سنة في الساحل" الذي ظهر لأول مـــرّة سنة 1859[22].

كانت كتابة (فرومونتان) لهذين الكتابين، في شكل رسائل * وعلى فترات متباعدة، مما جعلها تبتعد – نوعا ما – عن الحقيقة، وتمتزج بالخيال. يؤكد فرومونتان) هذه الحقيقة، ويعتبرها من صميم منهجه في الكتابة. يقول: "لـــو أنني كتبت هذه الرسائل في وقتها، وفي أماكنها، لما بدت في شكلها الحالي، وربما كانت ستفقد ما يسمى بالصورة المنعكسة، وإنْ شئتم قلْ: ستفقد روح الأشياء. هذه الضرورة التي دفعتني لأن اكتبها عن بعد؛ بعد شهور أو بعد سنوات، وفي غياب المصادر، حتى تخرج من الذاكرة بالأسلوب الخاص بالذكريات المتراكمة. هذه الضرورة أكسبتني تجربة أكبر، وعرفت كيف تكون الحقيقة في الفنون التي تتغذى من الطبيعة (...) كلّ ذلك قدم لي خدمات جمّة، ووجهني لأبحث عن الحقيقة، بعيدا عن الدقـــة، بعيدا عن المقارنة، بعيدا عن الصورة التي تطابق الأصل"[23].

ولو استطعنا أن نسأل (فروموتان) عن مؤدى كلامه هذا، لكانت إجابته فنية محضة: لقد كنت في حاجة لأن أترك الصور تترسّب وتنتظم من جديد بداخلي، حتى تتحوّلَ إلى ذكريات، حيث إنّ الذكرى تطهِّر الشيء المنظور، تنقّيه من التفاصيل غير المهمة، ومن السوقية المبتذلة، وتتسامى بالمهمّ الذي يعبّر عن الموضوع في حقيقته الفنية التي تتغذى من الخيال والعاطفة.

فالكاتب في كتابه "صيف في الصحراء" مثلا، يبتكر بعض شخصياته ابتكارا، ويختلق أفعالا ينسبها إليها من خياله الخصب، متأثرا بالأدب الرومانتيكي الذي يزخر بالطرائف، وبالأحداث المليئة بالمفاجئ والمدهش والغريب، ذلك ما لاحظته الباحثة "آن ماري كريستان"؛ إذ كتبت في هامش صفحة (124): "إنّ الفقرات الأخيرة من هذه الرسالة، لم تظهر إلا في مخطوط الرواية الثانية (حالة النص التي أجريت عليه تعديلات). وفي الحقيقة، فإنّ (فرومونتان) لم يفكر إلا مؤخرا في تطعيم كتابه بالنوادر والطرائف ". وكتبت في

هامش صفحة (131): "هذا النص تعرض للتغيير ثلاث مرات، و لم تظهر شخصية الفارس إلا في المرة الثالثة".

ولعل المثال الأكثر وضوحا، هو قصته التي جعل أحداثها تدور حول شخصية خادمه العربي الأغواطي "أحمد" التي جعلها تتصف بالنفاق وخبث النفس، وتجنح إلى السرقة والاحتيال. وقد منحها تصوره وخياله المبدع، حيوية صادرة من تصرفاتها، وانفعالاتها، وسلوكها الغريب الشاذ المنحرف، حتى يوهمنا أنها تطابق الواقع، وأنّها مأخوذة من صميم الحياة. في حين أن قصته مفتعلة، قد اختلقها خياله الرومانتيكي المولع بالطرائف والنوادر، و لم تكن حادثة حقيقية بالأصل.

تعلّق "آن ماري كريستين" على هذه القصة، في هامش صفحة (201) بقولها: "إنّ مُسَوّدَةَ هذه الرسالة لا توجد في أي نسخة مخطوطة من كتابه؛ فقد ظهرت هذه الرسالة في المرحلة الرومانتيكية من تحرير الكتاب، يعني المرحلة المتأخرة..."، ومؤدى هذا الكلام، أن (فرومونتان)، لم يكن يبحث عن الحقيقة، بقدر ما كان يبحث عن حقيقة غريبة مدهشة ذات جاذبية خاصة.

ويتضح الأمر – بعد ذلك – أنّ الصورة التي نقلها للجزائر، في كتابيه السالفَيِ الذكرِ، يحتل فيها الخيال والعاطفة درجة أعلى من الحقيقة والموضوعية، بوصفه كاتبا رومانتيكيا. وإنّ نظرته لا تكاد تخرج عن إطار رؤيته للآخر الأجنبي، من منظور محدّد، أسهمت في تأسيسه عوامل كثيرة، أهمها: الخصائص النفسية، والبيئة الاجتماعية، والخلفية الثقافية والإيديولوجية، وطريقة الكاتب في التفكير والعيش في الحياة بصفة عامة.

ومن هنا، يتأكـــد للقارئ أن الكاتب كان يلجأ، في تكوين صورته عن الجزائر، إلى تسجيل ما يعيشه ويسمعه ويراه ويقرأه، بطريقة لا تخضع لتخطيط سابق أو ترتيب منهجي، ثم يعيد بناء ذلك وتركيبه تحت تأثير العوامل السالفة الذكر، بعد أن تختمر هذه المعطيات في الذاكرة مدّة من الزمن.

إنّ ما فعله (فرومونتان)، في كتابيه "صيف في الصحراء " و"سنة في الساحل"، إنّما هو جمع الملاحظات المتفرقة، يشكل منها – بعدئذ – صورة أو لوحة للجزائري الشرقي.

إنّ الكتابين اللذين دبّج أوراقهما الأولى، لم يكونا هما الكتابين اللذين نشرهما في النهاية. وعلى أساس ذلك، يتحوّل عمله، من مجموعة من الملحوظات المتفرقة – دون ضابط مبرّر واقعيا– إلى وثيقة للمعرفة العامة، وفي متناول القارئ الغربي الذي يريد أن يتبنّى صورة للمجتمع (الشرقي)، ومن خلالها صورة للمجتمع (الجزائري)، فكان الذي سلكه الكاتب التشويه للحقيقة، لكنّها عين الإيهـــام الفني، فهل يؤاخذ الفن على ذلك!؟...

هوامش:

1- Eugène Fromentin " un Eté dans le Sahara " Présentation et notes par Anne marie Christine. Ed le sycomore (Appendice). Paris. 1981. p: 259

2- Eugène Fromentin " Dominique" Introduction et notes par Emile Henriot. Ed Garnier frères. Paris 1961. P : 111

3- " un Eté dans le Sahara " (Appendice) P :259

4- " un Eté dans le Sahara " préface de Eugène Fromentin. P : 60

5- " un Eté dans le Sahara " (Appendice) P : 260.

6 – Ibid P: 261.

7- Ibid PP: 259-260

8- Ibid P :-260.

9- Ibid P: 260.

10 – André Lagarde et Laurent Michard "les Grands auteurs français " p 593.

11 - Eugène Fromentin " un Eté dans le Sahara " Présentation et notes par Anne marie Christine. P : 12.

12 – Dominique P: X V I .Voir aussi Giller Louis "Eugène Fromentin et Dominique " la revue de paris .livraison du 01 Août 1905 P:21.

13- Eugène Fromentin " un Eté dans le Sahara " Présentation et notes par Anne marie Christine. P: 33.

14 Ibid P: 259.

15 - Eugène Fromentin " un Eté dans le Sahara " Présentation et notes par Anne marie Christine. P: 23.

16- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، 1973، ص: 87.

17– محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة / دار الثقافة، بيروت، 1973، ص: 73.

18 - Eugène Fromentin " un Eté dans le Sahara " Présentation et notes par Anne marie Christine. P: 23

19- Ibid P: 23
20- Ibid P: 27
21- Eugène Fromentin " un Eté dans le Sahara " Présentation et notes par Anne marie Christine. P:29
22- un Eté dans le Sahara " (Appendice) PP : 259 -260

* كانت الرسائل – وقتئذ – نوعا من الكتابة الروائية المنتشرة في ذلك العصر.

23- " un Eté dans le Sahara " préface de Eugène Fromentin. P : 61

---

(1) - Eugéne Fromentin " un Eté dans le Sahara " Presentation et notes par Anne marie Christine . Ed le sycomore (Appendice) . paris . 1981. p: 259
(2)1- Eugéne Fromentin " Dominique" Introduction et notes par emile henriot . Ed garnier freres . paris 1961 . P : 111
- (3)" un Eté dans le sahara " (Appendice) P :259
- (4)" un Eté dans le sahara " préface de Eugéne Fromentin . P :60
-5 " un Eté dans le sahara " (Appendice) P :260.
6 -Ibid P : 261.
7- Ibid P P : 259-260
8- Ibid P :-260.
9- Ibid P: 260.

10 – André lagarde et laurent Michard "les Grands auteurs français " p 593.
11- Eugéne Fromentin " un Eté dans le Sahara " Presentation et notes par Anne marie Christine . P : 12.
13 - Eugéne Fromentin " un Eté dans le Sahara " Presentation et notes par Anne marie Christine . P: 33 .
14 - Ibid P: 259 .

15 Eugéne Fromentin " un Eté dans le Sahara " Présentation et notes par Anne marie Christine . P: 23 .

16 - جابر عصفور " الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب " دار التنوير . 1973 . ص 87 .
.
17 – محمد غنيمي هلال "الرومانتيكية " . دار العودة ودار الثقافة . بيروت . 1973. ص 73.
18- Eugéne Fromentin " un Eté dans le Sahara " Présentation et notes par Anne marie Christine . P: 23
19 Ibid P: 23
20- Ibid P: 27

[2]1 Eugéne Fromentin " un Eté dans le Sahara " Présentation et notes par Anne marie Christine . P:29

22 - un Eté dans le Sahara " (Appendice) P P :259 -260

* - كانت الرسائل نوعا من الكتابة الروائية منتشرا في ذلك العصر .

[2]3- " un Eté dans le sahara " préface de Eugéne Fromentin . P :61

مفهوم الشعر الحر

محمد فنطازي

جامعة الأغواط

شهد المجتمع العربي في بداية القرن العشرين جملة من التحولات التاريخية، لعل أهمها ثورة 1919 في مصر، حيث بدأ ت مرحلة إعادة النظر في كل موروث فكري وأدبي.
في هذه الأثناء (1921)، تظهر جماعة الديوان كتوجّه أدبي ونقدي، يحمل مشروع تغيير، لتبدأ معها فكرة إعادة النظر في جميع المفاهيم الأدبية والنقدية، وخاصة ما ارتبط بالشعر، ساعدها على القيام بهذا العمل التجديدي ما كان يتمتع به أفرادها من ثقافة عربية وغربية واسعتين، وما كانوا يتحلون به من جرأة نادرة في تناول القضايا الأدبية الفنيّة الحساسة.

لعل حملة العقاد على شوقي والرافعي، وهجوم المازني على حافظ والمنفلوطي، ودفاع شكري عن المذهب الجديد بجرأة فائقة، تظل من أهم ما سجله أدبنا العربي الحديث من تحول جذري في منهجه وتقاليده، كما سيبقى كتاب «الديوان» للعقاد والمازني، وكتاب «الشعر غاياته ووسائطه» للمازني، ومقدمة دواوين شكري، وبخاصة مقدمة الجزء الخامس من ديوانه، من المراجع الأساسية في التأريخ لهذه النقلات النوعية في مضمار الأدب والنقد، والانتقال من مرحلة التقليد والاقتباس والمعارضة إلى مرحلة الخلق والإبداع في قرض الشعر ونقده.[1]

وغير قريب من المشرق، تظهر «الرابطة القلمية» سنة (1920)، و"العصبة الأندلسية" سنة (1921) في الأمريكتين، مع مجموعة من شعراء المهجر، ليسيرا كلاهما على نهج فني متقارب، دون أن يرتطما، فكان لكل منهما طريقه الذي ارتضاه لنفسه، وهدفه الذي سطره في فنّه.

فأمّا شعراء المهجر الشمالي الذي كانوا يعيشون في الولايات المتحدة الأمريكية، فقد أحدثوا ثورة تجديدية حقيقية. كان منهم جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة. وأما شعراء المهجر الجنوبي الذي كانوا يعيشون في أمريكا اللاتينية عامة، وفي البرازيل خاصة، وقد مثلهم إلياس فرحات ورشيد سليم الخوري، فقد كانوا أقرب إلى التراث العربي القديم من شعراء المهجر الشمالي، حيث لم يحاولوا نفض التراث عنهم كلّية، وإنّما حاولوا الاستفادة منه بالقدر المسموح.

ثم ظهرت جماعة أبولو في سبتمبر 1932، وكانت لها مجلة خصبة، حملت اسمها، صدر العدد الأول منها في نفس سنة تأسيسها، ومن خلالها اتّضح مسار شعرائها، وتألّقت أسماؤهم في سماء الحركة الأدبية العربية الحديثة وقتئذ، بل إن الشاعر التونسي أبا القاسم الشابي لم يكن ليعرف شاعرا رومانسيا إلا بعد أن نشرت له مجلة أبولو عددا من قصائده، وبالذات قصيدته «صلوات في هيكل الحبّ » التي تأثر بها عدد من ناشئة الشعراء في ذلك الوقت؛ وعدد من الشعراء الذين أصبحوا – فيما بعد – من رواد حركة الشعر الحر.

فقد نشرت «أبولو» على امتداد أعدادها قصائد أشهر روّادها، أمثال إبراهيم ناجي، وحسن كامل الصيرفي، وعبد الحاكم الجراحي، ومحمد عبد الغني حسن، وعبد العزيز عتيق، وأحمد مخيمر، وسيد قطب، وعبد اللطيف النجار، ومحمود حسن إسماعيل، وأبي القاسم الشابي.. كما نشرت عديدا من قصائد شعراء مهجريين من غير جماعتهم ؛ أمثال شفيق المعلوف، وإلياس أبي شبكة، ورياض المعلوف، ومحمد مهدي الجواهري، فضلا عن الشعر النسائي؛ من أمثال سهير القلماوي، وجميلة العلايلي، ورباب الكاظمي، وإقبال بدران، وزينب سليم[2].

ومن هذا المنطلق، نستطيع أن نقول: إن حركة الشعر الحر لم تنبثق عن فراغ و لم تولد من العدم، وإنما كان لها جذورها القوية التي استندت إليها في انطلاقها، تمثّلت من إفادتها من حركات التجديد السابقة لها بوجه عام، ومن حركة التجديد التي قامت بها جماعة "أبـــولو" بوجه خاص، فكانت الجذور الفنية لحركة الشعر الحر[3]. ولقد ذكرت "نازك الملائكة" أن «بداية حركة الشعر الحر كانت سنة 1947، في العراق. فمن العراق

بل من بغداد نفسها، زحفت هذه الحركة، وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله أو كادت.. ولعلّ أول قصيدة حرّة الوزن كانت لنازك الملائكة، بعنوان «الكوليرا»، نشرت في مجلة "العروبة"، في أول كانون الأول من عام 1947. وفي النصف الثاني من الشهر نفسه، صدر في بغداد ديوان "بدر شاكر السياب" «أزهار ذابلة»، اشتمل على قصيدة حرة الوزن – أيضا – عنوانها «هل كان حبا»، وقد علق في الحاشية بأنها من الشعر المختلف الأوزان والقوافي»[4].

غير أنّ الكلام الذي صرّحت به الشاعرة نازك الملائكة ربما جافى الصواب، كونه اختزل دور جماعة "أبـــولو" وأبخصهم حقّهم، وهم أصحاب النماذج الرائدة في حركة الشعر الحر، نذكر منها تلك التي نظمها أحمد زكي أبو شادي، وخليل شيبوب، ومحمود حسن إسماعيل، وعلي أحمد باكثير، ولويس عوض؛ قبل أن يكتب السياب وتكتب نازك نموذجيهما.

من أولى النماذج التي نتعرض إليها، قصيدة «الفنان» التي كتبها الشاعر " **أحمد زكي أبو شادي**" عام 1926، وفيها يقول:[5]

ويثبت بالفن سر الحياة (المتقارب/ أربع تفعيلات)

وصنته كحبيس في فنك المتلالي (المجتث/ أربع تفعيلات)

تبث فينا العباده (المجتث/ تفعيلتان)

تبث فينا جلالا لا انقضاء له (البسيط/ أربع تفعيلات)

وأنت المعزي لنا في رزء دنيانا (الطويل/ أربع تفعيلات)

فأنت أنت الأمين على الجمال العزيز (المتقارب/ أربع تفعيلات)

وأنت أنت الأمين على نعيم الوجود (المتقارب/ أربع تفعيلات)

وكل ما أنت تحكيه وترسمه هو المسيطر في الدنيا وأخرانا (البسيط/ ثماني تفعيلات)

وما تركت قشورا نثيرها في الهواء (المجتث/ أربع تفعيلات)

والطريف في الأمر أن أبا شادي كتب هذه القصيدة عندما كان بدر طفلا صغيرا، لم يكمل عامه الأول، وكان عمر نازك وقتها ثلاثة أعوام!

وقد استهل أبو شادي قصيدته؛ يشرح فيها تصوره للشعر المرسل والشعر الحر قائلا فيها: «... يعد من الشعر المرسل نسبيا ما تجرد من التزام القافية الواحدة وإن يكن ذا قافية مزدوجة أو متقابلة، ولكن الحقيقة أن الشعر المرسل (BLANK VERSE) لا يوجد فيه أي التزام للروي، وفي القصيدة التالية مثل لهذا الشعر المرسل، مقترنا بنوع آخر يسمى الشعر الحر (FREE VERSE) حيث لا يكتفي الشاعر بإطلاق القافية، بل يجيز أيضا مزج البحور، حسب مناسبات التأثير"[6].

وفي عام (1928) نشر **أحمد زكي أبو شادي** أنموذجا آخر من الشعر المرسل المتنوع الوزن — أي الشعر الحر — وقد أطلق الشاعر على هذه القصيدة اسم «مناظرة وحنان». وفيها يقول:[7]

وجلسن بين تناظر متأملات في المرائي (الكامل/ أربع تفعيلات)

فلم التناظر؟ (الكامل/ تفعيلة واحدة)

الحسن وحدته تجل وإن تنوع أو تباين (أربع تفعيلات)

فله الجلاله (الكامل/ تفعيلة واحدة)

وللمحبين أشواق وتقديس (البسيط/ أربع تفعيلات)

وفي نوفمبر من عام (1932) ظهر الأنموذج الشعري الثالث المتمثل في قصيدة «الشراع» التي نشرتها مجلة «أبولو» المصرية؛ للشاعر **خليل شيبوب**، وهي قصيدة طويلة احتلت خمس صفحات من صفحات المجلة، وفيها يقول:[8]

جلست ذات مساء مرسلا بصري (البسيط/ أربع تفعيلات)

إلى هذه الآفاق وهي بواسم (الطويل/ أربع تفعيلات)

وتوقد النار في عزمي وفي فكري (البسيط/ أربع تفعيلات)

عواطف صدري، أهن مضارم (الطويل/ أربع تفعيلات)

هدأ البحر رحيبا يملأ العين جلالا (الرمل/ أربع تفعيلات)

وصفا الأفق ومالت شمسه ترنو دلالا (الرمل/ أربع تفعيلات)

وبدا فيه شراع (الرمل/ تفعيلتان)

كخيال من بعيد يتمشى (الرمل/ ثلاث تفعيلات)

في بساط مائج من نسج عشب (الرمل/ ثلاث تفعيلات)

أو حمام لم يجد في الروض عشا (الرمل/ ثلاث تفعيلات)

فهو في خوف ورعب (الرمل/ تفعيلتان)

وبعد انقضاء ثلاثة أشهر على نشر قصيدة «الشراع» لخليل شيبوب، نشرت مجلة «أبولو» أنموذجا رابعا للشاعر "**محمود حسن إسماعيل**"، وكان عنوان القصيدة: «مأتم الطبيعة» وهي في رثاء أمير الشعراء (أحمد شوقي)، وقد جاءت على تفعيلة (الرمل)، نأخذ منها هذا المقطع:[9]

وخرير النهر في الوادي كأنغام النواح (أربع تفعيلات)

ومسيل الماء من جفن الصباح (ثلاث تفعيلات)

أدمع الكون وعبرات الطبيعة (ثلاث تفعيلات)

كل طير ناح فيها... ناعيا! (ثلاث تفعيلات)

كل غصن مال فيها... راثيا! (ثلاث تفعيلات)

كل نبع سال فيها... باكيا! (ثلاث تفعيلات)

عبرت يـــمّ المنايا وأعاصير الأسى (أربع تفعيلات)

فهوت ثكلى على شط المنون (ثلاث تفعيلات)

لاهفـــه (تفعيلة واحدة)

هذه أربعة نماذج رائدة في حركة الشعر الحر، حيث نلاحظ أن الثلاثة الأولى قد جاءت منظومة وفق ما كان يسمى (مجمع البحور)، حيث يمزج الشاعر بين عدة بحور، ويستخدمها مجتمعة وفق بناء إيقاعي معيّن.

فأما الأنموذج الأول، فقد استخدم فيه "أبو شادي" المتقارب، والمجتث، والبسيط، والطويل.

وأما الأنموذج الثاني، فقد استخدم فيه أبو شادي تفعيلة البحر الكامل (متفاعلن)، كما استخدم فيه الوحدة التكرارية للبحر البسيط (مستفعلن فاعلن).

ويأتي بعد هذين النموذجين قصيدة «الشراع» التي استخدم فيها خليل شيبوب بحر البسيط، وبحر الطويل، وبحر الرمل[10].

وهذا التغيير المفاجئ للبحور قد يؤدي بنا إلى النفور من إيقاعية هذه النماذج لغياب التناغم الناشئ عن رتابة التفاعيل، ما عدا القصيدة الأخيرة «مأتم الطبيعة» حيث إنّ الشاعر اعتمد فيها تفعيلة (فاعلاتن) وحدها في سائر القصيدة، وهي من بحر الرمل.
ونلاحظ من خلالها أن محمود حسن إسماعيل قد نوع في عدد التفاعيل في كل سطر من سطور قصيدته، وهذا العمل جديد تماما على الشعر العربي، مما يجعل من هذه القصيدة الأنموذج الأقرب إلى شكل الشعر الحر من قصيدتي أحمد زكي أبي شادي وقصيدة خليل شيبوب، ومما بات يعرف بعدئذ بشعر التفعيلة.

ومما يشبه هذه المحاولة الأخيرة من ناحية الوزن؛ مسرحية «أخناتون ونفرتيتي» الشعرية التي ألفها الشاعر **علي أحمد باكثير**، ونظمها وفق شكل الشعر الحر، وقد أشار باكثيـــر، في مقدمة الطبعة الثانية لديوانها إلى ذلك بقوله: «هذه مسرحية أخناتون ونفرتيتي، أعود إليها بعد تسعة وعشرين عاما منذ عايشتها وكتبتها سنة 1938، وسأقدمها اليوم للقراء العرب كما خرجت للناس في طبعتها الأولى سنة 1940، أقدمها منتشيا مما أجد في سطورها من أنفاس شبابي الأول، ومغتبطا لما أصابت من حظ عظيم، إذ صارت نقطة انقلاب في تاريخ الشعر العربي الحديث كله، فقد قدر لها أن تكون التجربة الأم فيما شاع اليوم تسميته بالشعر الحر أو الشعر التفعيلي، وأسميته أنا قديما الشعر المرسل المنطلق، تجربة انطلقت في منيل الروضة على ضفاف النيل بالقاهرة. ثم ظهر صداها أول ما

ظهر في العراق لدى الشاعرين المجددين الكبيرين بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، بعد انطلاقها بعشرة أعوام، ثم ما لبث أن شاع هذا الشعر الجديد في العالم العربي كله»[11].

ومسرحية **باكثير** مبنية – موسيقيا – وفق تفعيلة المتدارك «فاعلن»، وسأورد مشهدا من مشاهدها، أين يبدو فيها الأمير حزينا – وهو يخاطب أمه – بعد أن ماتت حبيبته، وسنلاحظ أن هناك سطورا لا بد من قراءتها موصولة، وإلا أصبحت من تفعيلة المتقارب، ذلك أنّ كلا البحرين من دائرة عروضية واحدة، هي «دائرة المتفق»، وفق ما اصطلح عليه الخليل بن أحمد، واضع هذه الدوائر. فلو أنّنا حذفنا الحرفين الأولين «المتحرك والساكن» أي السبب الخفيف في الاصطلاح العروضي، تحوّلت المنظومة إلى بحر المتقارب. يقول باكثير[12]:

إنّ طيب هواء الحديقة يحرق قلبي يا أماه! (فاعلن فعلن فاعلن فعلن فاعلن فعلن)
كل شيء يسألني فيها عن «تادو» (فاعلن فعلن فعلن فعلن فا)
فيؤسفني أنني لا أحير جوابا (علن فعلن فاعلن فاعلن فعلن فا)
وعلى كل شيء أرى مسحة من حزن عميق (فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فعلن فا)
لكن عنت لي خاطرة ثم ألمح فيها (لن فاعلن فعلن فعلن فاعلن فعلن فعـــ)
شيئا من أمل أو عزاء (لن فعلن فعلن فاعلن)
إذ تبينت من الأشياء شيئا لا (فاعلن فاعلن فعلن فعلن فعلن فا)
يد للرب فيه فلا يستطيع له تغييرا (علن فعلن فاعلن فاعلن فعلن فعلن)
هذي ذكرى تادو المحفورة في قلبي (فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن)
هل يقدر يوما على محوها؟ كلا كلا! (فعلن فعلن فاعلن فاعلن فعلن فعلن)

وبعد صدور هذه المسرحية، وهي محاولة تجديدية ناجحة في مجال ريادة الشعر الحر، أصدر لويس عوض ديوانه: «بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة» وكان هذا في أوائل عام 1947، يتضمن محاولات تجديدية في الصياغة الشعرية وفي الأوزان، لكنها محاولات يغلب عليها اقتحام المجهول وحب في المغامرة، وقد كتب مقدمة تحريضية ضد

الجمود، وفيها حث للشباب الشعراء على التجديد وتهكّم من المحافظين، وفيها يقول: «.. والطابع العام لهذا الديوان هو التجربة، فهو مجموعة من التجارب لا مجموعة من القصائد... والتجربة حق من حقوق الإنسان، طبيعي ومقدس، ولا يقبل التجزئة، وهو لذلك يمارس هذا الحق الأولى، ولا يفهم كيف ينكره أحد على أحد... ومهما يكن من أمر، فالتجربة تبدد العفن الذي يكسو الماء إذا أسن، فإن كانت مثمرةً جددت تيار الحياة، وإن كانت عقيمة «بقلت» حينا ثم ركدت. ونحن نعيش في مجتمع آسن، أحدث شيء فيه منذ أربعة آلاف سنة، فالعفن في عقولنا وفي حواسنا وفي كتابنا وعلى الجدران، وفي الهواء عفن، والنيل ذاته قد تعفن منذ كفّت (ايزيس) عن البكاء من أجل (أوزيريس)، فنحن أحوج ما نكون إلى التجربة، وخلاصنا لن يكون إلا بالثورة الدائمة. فالمعركة إذن معركة بيولوجية، معركة بين الشباب والشيوخ، ولقد يصرع الشيوخ الشباب، ولكن هذا لا يبرر اليأس، فالزمن يضمد الجراح، والزمن في صف الأجيال الجديدة»[13].

وما يعنينا هنا – في مجال ريادة الشعر الحر– قصيدة «كيرياليون» أو التجربة رقم (5) من تجارب لويس عوض التي يقول فيها[14]:

أبي، أبي (تفعيلة واحدة)

أبي، أبي (تفعيلة واحدة)

أحزان هذا الكوكب (تفعيلتان)

ناء بها قلبي الصبي (تفعيلتان)

الرزء تحت الرزء في صدري خبي (ثلاث تفعيلات)

الشوك في جفني، حراب الهدب (ثلاث تفعيلات)

سالت دميعات كذوْبِ السّم من جفني الأبي (أربع تفعيلات)

شبت على قلبي سعيرا مستطير اللهب (أربع تفعيلات)

أبي، أبي، أبي، أبي، أبي، أبي، أبي، أبي، أبي، أبي (خمس تفعيلات)

أبكي دموع الناس مختارا، ودمع الأمس لمّـــا ينضب (خمس تفعيلات)

يطلق لويس عوض على قصيدته السابقة اسم «القصيدة الهرمية» لأنه نسق تفعيلات قصيدته تنسيقا يشبه التنسيق المعماري للهرم، ولما كانت القصيدة مكونة من ثلاث مقطوعات، فإن تنسيقها يشابه تنسيق ثلاثة أهرام، حيث نجد بداية المقطوعة أو قمتها تتألف من تفعيلة واحدة أي حجر واحد تظل تتسع إلى أن تصبح في نهاية المقطوعة أو قاعدتها مؤلفة من خمس تفعيلات أي خمسة أحجار.

وقد بنيت القصيدة من تكرار تفعيلة الرجز «مستفعلن» وتتألف المقطوعة الواحدة من عشر سطور، ففي السطرين الأول والثاني يستخدم تفعيلة واحدة، وفي السطرين الثالث والرابع يستخدم تفعيلتين، وفي السطرين الخامس والسادس يستخدم ثلاث تفعيلات، وفي السطرين السابع والثامن يستخدم أربع تفعيلات وفي السطرين التاسع والعاشر يستخدم خمس تفعيلات، ثم يتكرر النسق العروضي في المقطوعتين الآتيتين للمقطوعة الأولى[15].

أما في شهر نوفمبر من سنة (1947) صدر في مصر ديوان «أزهار ذابلة» لبدر شاكر السياب[16]، وفي هذا الديوان قصيدة بعنوان «هل كان حبا؟» وهي مؤرخة بتاريخ 29 نوفمبر 1946 وقد كتبها الشاعر في بغداد، وبها يؤرخ لتاريخ كتابته أول قصيدة من الشعر الحر، وهي القصيدة التي يعده – بفضلها– كثير من النقاد والباحثين رائد الشعر الحر في الوطن العربي[17].

وفي سنة (1947) أيضا صدر في بغداد ديوان «عاشقة الليل» للشاعرة نازك الملائكة، وليس فيه أية قصيدة من الشعر الحر، فهو يتضمن قصائد منظومة وفقا لشكل المقطوعات، وأخرى منظومة وفقا للشكل الكلاسيكي المتوارث، ولكن الشاعرة نشرت قصيدة لها بعنوان «الكوليرا» في مجلة العروبة البيروتية، في عدد أول ديسمبر من عام (1947)[18]، وتذكر نازك أنها نظمت القصيدة بتاريخ 27 أكتوبر (1947) حيث تقول:«...كنت نظمت تلك القصيدة؛ أصور بها مشاعري نحو مصر الشقيقة خلال (وباء الكوليرا) الذي داهمها، وقد حاولت فيها التعبير عن وقع أرجل الخيل، التي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر، وقد ساقتني ضرورة التعبير إلى اكتشاف الشعر الحر»[19]. في هذا الكلام، تعلن "نازك الملائكة" بحسم، أنها مكتشفة الشعر الحر!.

وإذا كان الأمر كذلك، فماذا نقول عن النماذج التي أوردناها سلفا من "أحمد زكي أبي شادي" إلى "بدر شاكر السياب"، وإذا كانت "نازك الملائكة" قد أغفلت النماذج الرائدة، فإنّ "بدرا" كان منصفا، حيث ذكر أنّه اطلع على بعض تلك النماذج في المقدمة التي كتبها لديوانه «أساطير» حيث تحدث عن "إلياس أبي شبكة" و"خليل شيبوب"، ثم أشار إلى "علي أحمد باكثير" في مناقشة أجرتها مجلة «الآداب» البيروتية وختم هذه المناقشة بقوله: «...ومهما يكن، فإن كوني أنا أو نازك أو باكثير أول من كتب الشعر أو آخر من كتبه ليس بالأمر المهم، وإنما الأمر المهم هو أن يكتب الشاعر فيجيد فيما كتبه، ولن يشفع له — إن لم يجـــد — إنه كان أول من كتب على هذا الوزن أو تلك القافية... ولنكن متواضعين ونعترف بأننا ما نزال جميعا في دور التجربة، يحالفنا النجاح حينا، ويصيبنا الفشل أحيانا كثيرة، ولا بد للشاعر الذي قدر له أن يكون شاعر هذا الجيل العربي، أن يرى جهود الذين سبقوه بعين الإكبار...»[20].

البنية الموسيقية للشعر الحر:

يعد التطور الذي طرأ على البنية الموسيقية للقصيدة الحرة من أكثر المظاهر التي أثارت جدلا نقديا كبيرا، أعقب الجدل المثار حول الشعر المرسل[21]. وعلى الرغم من أن الجدل المثار حول الشعر المرسل كان يمهد لإرهاصات تجديدية في البنية الموسيقية فإن هذا الجدل كان أكثر احتداما حول شعر التفعيلة، وقد وصل هذا الخلاف ذروته مع "العقاد"؛ أحد دعاة التجديد والثورة على القالب القديم، فقد شن "العقاد" حملة شديدة على "صلاح عبد الصبور" قائلا: «إذا صح أن إخواننا المجددين يعتبون علينا لأننا نقصر في توجيههم، فمن حق النصيحة — إذن — أن نهمس في آذانهم؛ ليتركوا هذا (الشعر السايب) من ألفه إلى يائه، لأنه شغلة لا تفلح، أو لعبة لا تسلي، ولن يستمع لهم أحد فيما يتغنون به من حديث الشعر بلا وزن ولا قافية، لأن حجتهم فيه هزيلة مملولة»[22]. ورد عليه "صلاح عبد الصبور"، في جريدة أخبار اليوم، وأكّد له بأن الشعر المبني على أساس التفعيلة شعر موزون، أما "العقاد" فيرى أن التفعيلة لا قيمة لها في ذاتها، وأنها جزء من بحر كامل، فإذا

فارقته عادت كلمة من الكلمات[23]. أما "نازك الملائكة" فاعتبرت أن وزن التفعيلة يعتبر وزنا للشعر أيضا، أما الذين يشعرون بهذه الحيرة – في نظرها – هم الذين لا يملكون أسماعا مرهفة تميز وزن الشعر تمييزا دقيقا، وهؤلاء قد ألفوا، قبل أن يروا الأوزان مرصوصة، على شطرين متساويين، بحيث يكون تبيّن موسيقاها أسهل، ولذلك تاهوا وتعبوا حين أصبحت الأشطر غير متساوية في أطوالها، وعاد الارتكاز إلى التفعيلة، بحيث يحتاج الأمر إلى شاعر لكي يتبين الإيقاع والموسيقى[24].

وأرى كلام نازك تسطيح لقضية مهمة شغلت أدباء كبار، كما أنه قدح يسم كلّ مخالف لهذه الحركة بالجهل والتخلف، وهذا ما أدى إلى نشأة طرف آخر، هاجم شكل الشعر القديم بكل شراسة، ويتمثل هذا في قول النويهي: إنّ «الشكل القديم عندنا قد بلغ الحال ببلاه وتهالكه وبابتذاله حدا يجعل أي جديد خيرا منه؛ فالشكل القديم ميؤوس منه يأسا باتا، ولا يحمل أي أمل للمستقبل، والجديد يحمل أملا قد يصدق وقد يخيب، ولكنه خير من اليأس البات، وإن خاب ربما يفتح الطريق إلى محاولة أخرى، تكون أكبر حكمة وأقرب إلى احتمال النجاح[25].

ولكن هذا الخلاف الذي دار حول مشروعية قصيدة التفعيلة قد حسم لصالحها بعد أن ثبت أركانها رواد هذه الحركة بتجاربهم الجادة الرائدة، واستثمارهم للطاقات الفنية لصالح هذا الشكل الجديد، كما أن قصيدة التفعيلة استقطبت كثيرا من الشعراء الجادين وهذا يعود إلى ما تمنحه من معطيات فنية تمكنهم من تجسيد تجربتهم الفنية.

كما أن هذا الخلاف قد تعداه الزمن، وخاصة بعد ظهور حركات تجديدية تنظر إلى شعراء التفعيلة بأنهم شعراء متمسكون بالقديم رافضون للتجديد.

الوزن:

اجتاحت الثورة العروضية الشعر العربي، فتخطّى في جسارة إطاره الكلاسيكي، واغتنى عالم الشعر المعاصر برؤية جديدة ذات أبعاد متعددة ومستويات متنوعة.

وبعد أن كانت القصيدة تقوم على وحدة البحر الخليلي، أصبحت تتخذ وحدة التفعيلة أساسا للانطلاق بهذه التجربة الجديدة إلى آفاق أرحب.

ففي بداية الأمر، استطاع الشعراء المزاوجة بين الشعر الحر والشعر العمودي في قصيدة واحدة، ويعود ذلك لأمرين: حبّهم للتغيير، وإرضاء لمحبي القديم، ذلك ما نلاحظه في قصيدة «أناشيد غرام» [26] لصلاح عبد الصبور، حيث جاءت المقاطع الحرة على وزنين من أكثر الأوزان تحررا هما: وزنا الرجز والمتدارك، على حين جاء المقطع التقليدي على وزن الطويل، وهو يمثل قمة الالتزام بوحدة الوزن والقافية، إلى جانب الاعتماد على المعجم الشعري الكلاسيكي ذي الألفاظ الفخمة، كذلك اعتماده على الصور الموروثة، ويأتي المقطع الآخر على وزن المتدارك في إيقاع سريع متدفق [27]. يقول صلاح عبد الصبور[28]:

حبك

عصفور ينقر في بيدر

قلبي بيدر

عيناك نعاس مخمور

والخصلة ظلي من وهج الخدين

والشفتين

خط شفقي عانق خطا

وهلال من رحمه

يغفي في صدر هلال من حب

أما المقطع العمودي؛ فيلتزم فيه وحدة الوزن الطويل ووحدة القافية، ويعتمد على صيغ تعبيرية استخدمها الشاعر القديم، في إظهار مشاعر اللوعة والحزن عند فراق المحبوبة.

أحبك يا ليلاي، لا القلب غادر

هواه، ولا الأيام مسعفة حبي

وأنت على البين المشتّ وشيكةٌ

ولّما تَقِضَّ الحَّاجُ للوالهِ الصَّبِّ

وكيف احتمالي البعد، والبعد لوعة

وكيف مقامي، والهوى نازع لبي

وفي كل ما ترنو له العين ذكرة

لهذا المحيا الطلق، والمبسم العذب

وأشجان ما نحكي وأحلام ما نرى

وأفياء عطف يستظل بها قلبي

وهذا الأمر الذي قام به صلاح عبد الصبور يدل على موهبة شعرية أصيلة، وهذه المزاوجة نجدها أيضا في شعر بدر شاكر السياب يقول في قصيدة «بورسعيد»[29].

يا حاصد النار من أشلاء قتلانا منك الضحايا وإن كانوا ضحايانا

كم من ردى في حياة وانخذال ردى في ميتة، وانتصار جاء خذلانا !

إن العيون التي أطفـــأت أنجمها عجلن بالشمس أن تختار دنيانا

وامتد، كالنور في أعماق تربتنا غرس لنا من دم، واخضلّ موتانا

من أيما رئة؟ من أي قيثار

تنهل أشعاري؟

من غابة النار؟

أم من عويل الصبايا بين أحجار

منها تنزّ المياه السود واللبن المشوي كالقار؟

من أي أحداق طفل فيك تغتصب؟

من أي خبز وماء فيك ما صلبوا؟

من أيما شرفة؟ من أيما دار؟

تنهل أشعاري

كالثار؟

كالنور في رايات ثوار؟

فهذه القصيدة من بحر البسيط، وقد استخدم الشاعر وحدة هذا البحر في عدد من قصائده الحرة مثل: «أفياء جيكور» و«سفر أيوب-4» و«يا غربة الروح» و«رسالة» حيث زاوج فيها بين الشكلين المتوارث والحر. فالمقطع الأول من القصيدة وزنه من البسيط كما عرفناه عند الخليل، أما المقطع الآخر فكانت وحدته التكرارية «مستفعلن فاعلن» والتي كررها مرتين وكأنها مشطور البسيط، وذلك في السطر الأول والرابع والسادس والسابع والثامن، و لم يكرر هذه الوحدة في السطر الثاني والثالث والتاسع، أما السطر الخامس؛ فنستطيع أن نعتبره بيتا تاما من مجزوء البسيط، وبهذا نجح الشاعر في كتابة شعر حر؛ عماده الموسيقى وإن استعمل وحدة بحر البسيط الذي استبعدته نازك الملائكة من دائرة الشعر الحر وذلك في قولها: «أما البحور.. كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح، فهي لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق، لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها. وإنما يصح الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياسا في تفعيلاتها كلها أو بعضها، وأما ما حاوله بعض الناشئين من أن يكتبوا شعرا حرا من البحر الطويل؛ فقد انتهى إلى الفشل»[30].

غير أنّ الذي رأيناه في شعر السياب يخالف ما قالته نازك، إذ يظهر بدر شاكر السياب أصيلا ذا موهبة شعرية صادقة في كلّ ما كتبه، وأن مجموع قصائده التي كتبها تصل إلى (244) قصيدة، بلغ عدد قصائد الشعر الحر فيها نحو (121) قصيدة، بينما يبلغ عدد قصائد الشعر المتوارث (118) قصيدة، وتبقى خمس قصائد هي التي زاوج الشاعر في فقراتها بين الشكلين: الحر والمتوارث.

لقد استخدم الشعراء الرواد الشكل الموسيقي للموشحات الأندلسية – مع الفارق– حيث التزم الشاعر فيها بالنظام الهندسي للأشطار وراعى تنوع القوافي. ففي قصيدة «أطلال» لصلاح عبد الصبور يأتي بالمطلع الذي يكرره على امتداد القصيدة، ثم يأتي بعده بأربعة أشطار يتفق اثنان منها في القافية، ويختلف الثالث عنها في ذلك، أما الرابع

فتتفق قافيته على امتداد القصيدة، وهو يقابل «القفل» في الموشحة، أما الأشطار الثلاثة الأولى، فهي تقابل الأدوار. غير أن حرصه على النظام الموسيقي أدى إلى الحد من إطلاقه واستجابته إلى تعميق الفكرة في القصيدة[31]. يقول صلاح عبد الصبور[32]:

أطلال ... أطلال

يمشي بها النسيان

في كفــه أكفان

لكل ذكرى قبر

وبينها قبري..

أطلال ... أطلال

ناحت له صلوات

واسترحمت عبرات

وتصدّت التروات

في ثوبها الشعري

أطلال... أطلال

الورد فيها تل

ممزق مبتل

بالنهر من دمعي

والقيظ في فكري

ولعل هذه المرحلة كانت من المراحل التي مر بها الشكل الموسيقي لدى الشعراء الرواد، حيث اقترنت بفترة الجمود العروضي، ووقوفهم عند حدود تجارب المهجريين والرومانسيين، والخوف من هدم قدسية «عمود الشعر القديم» [33]. ثم ظهرت أبعاد إيقاعية جديدة وفق أبعاد التجربة في تفردها الذاتي الشامل، ويقوم الأساس التشكيلي للشعر الحر

على التفعيلة كوحدة بنائية، يمكن للشاعر توظيفها بحرية، وتنبع من قلب التجربة في حركيتها النفسية والجمالية.

ونستطيع استخراج ثلاثة نماذج للبنية الإيقاعية تتراوح نسبة حضورها في النص، حسب درجة إيغال الشعراء في الاتجاه الحداثي، عبر تحول دلالي في الواقع التاريخي، والملاحظ أن تحطيم القاعدة الإيقاعية قد تضاعف في الزمن المتأخر أكثر مما سبق، وهذا يتوافق مع سير الشعر العربي نحو أرض الحداثة المشبعة بدلالات الجدة والغموض...

فالنموذج الأول يعتمد فيه الشاعر على استخدام تفعيلات بحر واحد [34]. يقول بدر شاكر السياب[35]:

لا تسمعيها.. إن أصواتنا

تخزي بها الريح التي تنقل

باب علينا من دم مقفل

ونحن في ظلمائنا نسأل

من مات؟ من يبكيه؟ من يقتل؟

من يصلب الخبز الذي نأكل

فتشكيل هذه المقطوعة من بحر السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن) ويمكن إعادة ترتيبها وتكون كالآتي.

لا تسمعيهـــا.. إن أصواتنـــا تخزي بها الريـــح التي تنقـــل

باب علينـــا مـــن دم مقفـــل ونحن فـــي ظلمائنـــا نســـأل :

من مات من يبكيه من يقتل من يصلب الخبز الذي نأكـــل؟

وتطور هذا النموذج، وأصبح الشاعر يوظف فيه من تفعيلات البحر الواحد، على نحو حر، لا يتقيد فيه بعدد محدد منها في الشطر ولا بنظام. يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة «هجم التتار»[36].

هجم التتار (متفاعلان)

ورموا مدينتنا العريقة بالدمار (متفاعلن متفاعلن متفاعلان)

رجعت كتائبنا ممزقة، وقد حمي النهار (متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلان)

الراية السوداء، والجرحى، وقافلة موات (متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلان)

والطبلة الجوفاء، والخطو الذليل بلا التفات (متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلان)

وأكف جندي تدق على الخشب (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)

لحن السغب في ثوبها الشعري (متفاعلن)

أما النموذج الأخير، فنجد الخلط بين التفعيلات في القصيدة الواحدة، وذلك قصد تجسيد الموقف الشعوري المتنوع، وقلب النظام الإيقاعي، وتحويله إلى ما يشبه المتاهة الإيقاعية[37]، وهذا النموذج لا تجيزه قواعد العروض الخليلي، حيث اتهمت "نازك الملائكة" من يأتي بهذا الخلط بإفساد الفطرة الشعرية، وأنّ «الشاعر الأصيل الذي أرهف سمعه بالإغراق في قراءة الشعر العربي، لا يمكن أن يقع في المـــزج بين التشكيلات في قصيدة واحدة، وإنما وقع مثل ذلك لدى شعراء موهبين لأنهم – فيما نظن- أسكتوا صوت فطرتهم الشعرية وانساقـــوا مع تجديد حسبوه منطقيا»[38]، ومن هؤلاء الموهوبين – حسب رأي نازك- صلاح عبد الصبور الذي استطاع أن يشكل بناء عروضيا متميزا معتمدا في ذلك على النسق العروضي القديم، ووضعه في بنية جديدة. يقول عبد الصبور في قصيدة "الحلم والأغنية"[39]:

إذ صاح بالإلهام (مستفعلن فعلان)

مصر تعيش... مصر تعيش.. (مستفعلان مستفعلان)

أنت إذن تعيش، فأنت بعض من ثراها (مستفعلن فعولن مستفعلن مستفعلاتن)

وقد شكلت ظاهرة الخلط بين التفعيلات في القصيدة لدى صلاح عبد الصبور نسبة تصل إلى (21،7%) تقريبا من مجموع قصائده[40].

وإذا أمعنا النظر في هذه المواقف التي يخرج فيها الشاعر عن التفعيلة الرئيسية، مرتبطة بمسار التجربة الشعورية في القصيدة، لأنها تعبر عن تحول نفسي وشعوري لا

يستطيع الشاعر التحكم فيه، وعلى هذا، فمعظم مواطن الخروج لديه تعبر عن موقف نفسي يملؤها الحزن ويعتصرها الألم، ويغيض على جوانبها، فلا يستطيع أن يسيطر عليها، محدثة هذا الخروج على مسار النغمة الأساسية للقصيدة، ويعد تجسيدا لأحزانه الكثيفة[41].

القافية:

تعد القافية جزءا من البنية الموسيقية للقصيدة التقليدية؛ فهي تاج الإيقاع الشعري. يشير د. شكري عياد، إلى أن كل محاولات التجديد التي خاضها المجددون على مر العصور لم يجرؤ أحد على تجربة الشعر الموزون غير المقفى إلا في العصر الحديث، حين حاول "عبد الرحمن شكري" و"محمد فريد أبو حديد" وغيرهما.. محاكاة الشعر المرسل في الأدب الإنجليزي، وأن هذه المحاولات لم تصب نجاحا؛ بل نوعا من التدمير لموسيقى الشعر، لأنها اكتفت باختزال القافية، و لم تنتبه إلى علاقتها الوثيقة بسائر العناصر التي يتكون منها شكل شعري معين[42].

ولاشتغال العرب بالقافية، حددوا لها بابين هما: «نعت القوافي» و«عيوب القوافي»، وتعود هذه الأهمية إلى الوظائف الأربع التي تقوم بها القافية، من المشاركة في بناء الوزن، وتأدية المعنى، إلى توقيع جرس الروي الموحد، وتوقيع جرس القافية مع سائر قرارات الأبيات. ومن هنا، ومن وظيفة «الصوت، المعنى» التي تعين على تحديد الوزن ووضوح الدلالة، كانت القافية عنصرا أساسيا في تركيبة الإيقاع[43].

وترى نازك الملائكة أن الشعر الحر يحتاج إلى القافية احتياجا شديدا، لأن عدم ثبوت أطوال الأسطر، واختلافها يجعل الإيقاع أقل وضوحا، ومن ثم يصعب على المتلقي تذوقه موسيقيا، ولذلك فالقافية سواء أكانت موحدة أم متنوعة، تمنح هذا الشعر الجديد شعرية أعلى وتمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له[44].

وهكذا تغيرت نظرة الشاعر الحديث إلى القافية، فلم يعد يسعى وراءها من أجل استكمال السطر الشعري بكلمةٍ تجتلبُ؛ مضحيا بالمعنى في سبيلها، بل ارتبطت القافية بقدرتها على تكثيف الرؤى والظلال والمشاعر من حولها، فإذا فشلت القافية بسبب الرغبة

والرضوخ للأسر البيتي، فلا معنى لضرورة المحافظة على استمراريتها في كل أبيات القصيدة[45]، أما إذا أحس الشاعر أن التزيد في القافية والحرص عليها، ينشأ عنه شعر متكلف؛ لا تظهر فيه حرارة الوجدان وأصالة الفكرة، ومن ثم لا تطرب له الآذان، فلا داعي للتمسك بها، أما إذا تتابعت الأفكار في تسلسل طبيعي مسترسل على إيقاع الكلمات وتناغم القوافي؛ فإنه يكون للغة تأثير سحري، ومجيء القوافي بلا تكلف يكفل السلامة التامة والتوازن الباطن في الأفكار وهذا من شأنه أن يعطي القصيدة قدرة فائقة على التأثير في الخيال، وهذا هو المراد.

قد يستغني الشاعر – أحيانا – في بعض أجزاء قصيدته عن حرف الروي المتكرر في نهاية كلّ سطر شعري، إلا أنه في مقابل ذلك، ألزم نفسه بقافية داخلية خفية، هي نهاية الدفقة الشعورية التي ترتاح إليها الآذان، والتي يهدأ بنهايتها الانفعال، ليبدأ بعد ذلك إحساس وانفعال جديد ليصبح الارتباط بين نهايات الأسطر وهو الانسجام والتوافق الشعوري الداخلي لا الاشتراك في المظهر الخارجي الذي يمثله حرف الروي[46].

لهذا أصبحت وظيفة القافية في الشعر الحر تختلف عن وظيفتها في الشعر التقليدي؛ فإذا كانت القافية في القصيدة العمودية كاشفة عن الوحدة داخل التنوع، فإن القافية في القصيدة الحرة أصبحت كاشفة عن التنوع داخل الوحدة، ويفسر تنوعها عن سياق كل قصيدة على حدا.[47]

نظام التقفية في الشعر الحر:

من خلال ما سبق، يتّضح أنّ لكل شاعر نظاما خاصا للتقفية؛ فبدر شاكر السياب – على سبيل المثال – يلجأ إلى شكلين:

أولهما: شكل القافية المتوالية، حيث يتحقق باتحاد عدة أسطر متوالية في التقفية، ولكن دون التزام عدد معين من تلك الأسطر، كما يتبين من هذا المثال. يقول السياب[48]:

وتمس أجنحة مرقطة فتنشرها يداها

وتظل تذكر، وهي تمسحهن، أجنحة سواها

كانت تراها وهي تخفق... ملء عينيها تراها:

سرب من البط المهاجر، يستحث إلى الجنوب

أعناقه الجذلى... تكاد تزيد من صمت الغروب

صياحته المتقطعات، وتضمحل على السهوب

بين الضباب، ويهمس البردي بالرجع الكئيب

ثانيهما: شكل القافية المتراوحة: وهي التي يتّحد فيها حرفا الروي في السطرين: الأول والثالث، ويكونان، في الوقت نفسه، مغايرين لحرفي الروي في السطرين: الثاني والرابع، وهذا الشكل، كان السياب يميل إليه أكثر من شكل القافية المتوالية. يقول الشاعر[49]:

أسمعه يبكي، يناديني

في ليلي المستوحد القارس،

يدعو: «أبي كيف تخليني

وحدي بلا حارس؟»

والشاعر قلما يرسل شعره خاليا من القافية، لدرجة أنه، حينما يرد سطر في نهاية فقرة من فقرات القصيدة، دون أن يكون هذا السطر متحدا في القافية مع سطر آخر مما قبله، فإنه كان يلتزم بأن يورد سطرا من سطور الفقرة التالية متحدا مع هذا السطر في القافية، وغالبا ما يكون السطر الجديد هو السطر الأول من سطور الفقرة التالية.

أما نظام التقفية عند صلاح عبد الصبور فيشير السيد محمد علي إلى أن «القافية المتوالية والمحورية والمرسلة هي أكثر نظم القوافي شيوعا لدى صلاح عبد الصبور»[50].

والمقصود بالقافية المتوالية: هي القافية التي تتغير عن طريق التوالي دون التقيد بعدد من الأسطر المبنية على قافية واحدة، فقد تتغيّر بعد سطرين أو ثلاثة أو أربعة دون أن يلتزم بعدد من الأسطر يبنيها على قافية واحدة.

وقد نتفق مع السيد محمد علي في أن هذا النظام يشمل معظم القصائد الحرة في ديوانه الأول[51]، أما القافية المحورية فهي أكثر تعقيدا وأشد خفاء من القافية المتوالية، حيث تبنى القصيدة على قافية أساسية أو أكثر، وتكون هذه القافية هي محور القصيدة حيث تتردد طوال القصيدة وغالبا ما تنتهي القصيدة بها[52].

أما النوع الأخير فهي القافية المرسلة، وفي هذا النمط من أنماط القافية ترسل الأبيات تماما من كل قافية، ولا ترد فيها القافية إلا عفوا بحيث لا يعتمدها الشاعر، وهذا النمط يكثر في دواوين الشاعر الأخيرة[53] التي تسودها مشاعر القلق والضياع والإحساس بالغربة والوحدة.

أما حركة الروي فغالبا ما تكون ساكنة لا متحركة، وهذا ما يميز الشعر الحر بخلاف الشعر القديم، وقد قام جمال الدين بن الشيخ بإحصاء عام لحركات حرف الروي في الشعر العمودي فوجد أن الكسرة هي الغالبة ثم تتدرج النسبة تنازليا إلى الضمة، فالفتحة، أما السكون فإنها تكاد تنعدم[54].

هذا هو الشعر الحر الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، فكان له مؤيدون يناصرونه وأعداء يرفضونه.

الهوامش:

[1] د محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، نشر البعث قسنطينة، الجزائر،1974، ص7.

[2] المرجع السابق، ص 325

[3] المرجع السابق، ص 327

[4] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط6، بيروت لبنان، 1981، ص 35- 36

[5] أحمد زكي أبو شادي، ديوان الشفق الباكي، المطبعة السلفية، ط1، القاهرة، 1926، ص 535.

[6] المصدر السابق، ص535

[7] أحمد زكي أبو شادي، ديوان مختارات وحي العام، دار العصور للطبع والنشر، ط1، القاهرة، 1928، ص 44

[8] مجلة أبولو، العدد الثالث من المجلد الثاني، نوفمبر 1932، من قصيدة «الشراع» للشاعر خليل، شيبوب، من ص 227 إلى ص 231.

[9] المرجع نفسه، العدد السادس من المجلد الثاني، فبراير 1933، ص 618- 619 .

[10] حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، دراسة فنية، ص 338.

[11] علي أحمد باكثير، مسرحية أخناتون ونفرتيتي، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط2، 1967، ص 5،6

[12] المصدر السابق، ص 52- 53

[13] د.لويس عوض، بلوتولاند، مطبعة الكرنك، ط1، القاهرة مصر، 1947، ص 10-11

[14] المصدر نفسه، ص 82- 83

[15] حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، دراسة فنية، ص 351

[16] بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت،لبنان،2005، 144/1.

[17] المصدر نفسه، هامش قصيدة هل كان حبا، ج1/ ص 228

[18] حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، دراسة فنية، ص 348

[19] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، هامش ص 35

[20] مجلة «الآداب» البيروتية، عدد حزيران (يونيو)، 1954، ص69

[21] د.عبد الواحد علام، اتجاهات نقد الشعر في مصر، 1940 – 1965، دار النصر، 1997، ص85

[22] د.محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، ص 361

[23] المرجع نفسه، ص 361

[24] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 144

[25] د. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، مكتبة الخانجي، ط2، ص 100

[26] صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، لبنان، 1998، 1/ 70.

[27] د.السيد محمد علي، شعر صلاح عبد الصبور الغنائي، دراسة نقدية، ص 426

[28] صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، 1/ 72 وما بعدها.

[29] بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، 2/ 133 وما بعدها.

[30] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 86 .

[31] السيد محمد علي، شعر صلاح عبد الصبور الغنائي، دراسة نقدية، ص 425

[32] صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، 1/ 50-51.

33 فاضل تامر، معالم في أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الإعلام العراقية، 1975، ص 346

34 إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر، 1991، ص209.

35 بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، 2/ 48.

36 صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، 1/ 14.

37 إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص211.

38 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 179.

39 صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، 1/ 346.

40 د.سيد محمد علي، الشعر الغنائي عند صلاح عبد الصبور، ص452

41 د.عبده بدوي، ظاهرة الحزن في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة الشعر، عدد 29، عام 1973، ص 78

42 د.شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، أصدقاء الكتاب، ط3، 1998، ص 103.

43 إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص217.

44 نازك الملائكة، سيكولوجية القافية، مقالة نشرت بمجلة الشعر، يوليو 1976، ص 10.

45 د.رجاء عيد، النغم والشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1975، ص 13.

46 د.السيد محمد علي، شعر صلاح عبد الصبور الغنائي، ص 455

47 د.محمد حمادة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، مكتبة الخانجي، ط1، 1990، ص 33

48 بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، 2/ 149.

49 المصدر نفسه، ج2/ ص326

50 د.السيد محمد علي، الشعر الغنائي عند صلاح عبد الصبور، ص462.

51 المرجع نفسه، ص 462.

52 المرجع نفسه، ص 463.

53 المرجع نفسه، ص 469 وما بعدها.

54 BEN CHIKH DJAMEL EDDINNE، poétique arabe ،col ،antropose ،paris، 1975، p 171

التحليل الدلالي للرمز في الخطاب الصوفي

د/ عيسى بوفسيو

جامعة المسيلة

إن التراث الصوفي يعد من أكثر الجوانب التي وظفها الشعراء المعاصرون، لما يزخر به من رموز ومصطلحات وشخصيات متميزة. ومما يمكن إدراجه في هذا الجانب من حيث الاتصال بالموضوع والسيرورة لدى الشعراء، ما يتعلق بالدين المسيحي، ولا سيما ما يخص "المسيح" منه. ولعل من المفيد أن نوضح شيئا يتعلق برمزيته، وردود الفعل التي جوبه بها، حيث إنّ بعض النقاد، ممن كانوا يعدون في صف (الجديد)، قد طالبوا بحظر الشعر الذي تظهر فيه الرموز الأسطورية والمسيحية [1]، ويبدو أن استخدام رمز المسيح كان الباعث لذلك التشدّد. غير أن التفسير الحق يذهب بنا إلى أنّ الشاعر الحديث كان يهتم بالدلالات الثقافية، يستخلص منها المعاني الإنسانية، وهو غالبا ما يمر بمحتواها الديني، فينتقل بها من الدلالة الحرفية إلى المعاني الإيحائية الرمزية.

1 - المفاهيم والدلالات الشائعة لمصطلح رمز (Symbole):

لعله من المفيد، قبل أن نتناول الرمز في الخطاب الصوفي، أن نقف عند بعض المفاهيم والدلالات الشائعة لمصطلح (رمز)، لما له من ارتباط بدراسة التراث والدلالة. وإنّ أول ما يصادفنا عن هذا المصطلح هو: ما دعاه العالم اللغوي فرديناند دي سوسير (F. de Saussure) بالرمز اللغوي (Signe) الذي يتألف من وجهين هما الدال (Sigifiant)؛ وهو الصورة الصوتية (اللفظ)، ومن المدلول (Signifié)؛ وهو الصورة المفهومية (المعنى) [2]. وقد ذهب (سوسير) إلى مدى أبعد حين افترض علما لدراسة الرموز دعاه السيميولوجيا (Sémiologie)، وجعل اللغة إحدى منظوماته التي تشمل نظام المآكل والألقاب والألوان وشارات السير وغيرها..

أما مفاهيم الرمز الأخرى التي تنطوي تحت مصطلح رمز (Symbole)، فهي شديدة الاختلاف، ذلك أنّ الرمز يستعمل في الرياضيات والكيمياء والفيزياء، كما يظهر في جانب

آخر بعيد لدى الصوفية، وأرباب الشعائر والطقوس والعرافين، كذلك يتخذ الرمز صفة المصطلح المفضل لدى المحللين وعلماء النفس المحدثين.

وإذا ما استبعدنا دلالات الرمز الأدبية، لما يكتنفها من تعقيد، فإنّنا نميز بين نمطين من الرمزية، ونمطين آخرين من الاستخدام الرمزي؛ فالرمزية نمطان: خاصة، وعامة:

فأمّا الرمزية الخاصة؛ تتضمن منظومة، وباستطاعة الدارس المجدّ أن يؤول "الرمزية الخاصة"، كما يحلّ مفسر الشفرة رسالة غريبة [3]، ويهدف اكتشاف الرمزية الخاصة إلى الوصول إلى تضمينات الشاعر الشخصية ويستعان، في المرحلة الأولى من كشفها، بالطريقة الإحصائية.

وأما الرمزية العامة؛ فتتجلى في استعمال الرموز التراثية، وهي متعددة، وجوانبها متشعبة. فقد حفل التراث العربي بالجوانب الرمزية والمعطيات الثقافية المؤهلة لايصال ما لدى المبدع بأدق السبل الفنية وأغناها، والأمثلة على هذه الجوانب والمعطيات كثيرة؛ فمنها ما يتمثل في الموروثات الأسطورية والخرافية التي انتهت إلى حياة العرب في الجاهلية، فتداولوها وتناقلوا أحداثها، ونذكر هنا على سبيل المثال رموزا منها: وادي عبقر وشياطين الجن، والغول، وشق، وسطيح، والعنقاء... [4].

كما تقدم الأمثال والتراث الشعبي ثروة رمزية غنية بالشخصيات الأسطورية والتاريخية التي تنبئ بأيسر السبل عن مفهومات تتعلق بالأنثروبولوجيا[5] والأنثولوجيا[6] والفولكلور[7]، بالإضافة إلى جانب آخر من هذه المعطيات، يتمثل في الجانب الديني، لما يحفل به من أحداث وشخصيات، ومذاهب فكرية وطرائق سلوكية.

أما الاستخدام الرمزي، فهو غير مقتصر – كما هو معلوم – على أصحاب المدرسة الرمزية (Symbolisme) التي ظهرت أواخر القرن التاسع عشر، وبالتحديد سنة 1885م، وغير مقتصر كذلك – في جانبه المتعلق بالرمزية العامة– على إيليوت ومعاصريه من الشعراء، ذلك أنّ الاستعمال الرمزي العام يمكن أن يكون في الشعر القديم – كما هو في الشعر الحديث – وقد أثبتت بعض الدراسات الحديثة استعمال القدماء من الشعراء الكثير من الرموز الأسطورية والمعطيات الثقافية[8].

وعلى هذا الأساس، فإنّ استخدام مصطلح (الرمز العام) أو (الرمز التراثي) أو (الرمزية العامة) بالدلالة التي بيناها من قبل، لا يتعارض مع مصطلح (الدلالة الثقافية)، وإنما يمثل اصطلاحا أخصّ دلالة من مصطلح (الدلالة الثقافية)، لأن هذا المصطلح يشمل كل أشكال الاستخدام الفنية من أبسطها؛ وهو الاقتباس الحرفي في الكلمة المفردة التي تخص جانبا ثقافيا، إلى أعقدها؛ وهو الرمز الأسطوري، وخلق الأسطورة؛ وهو شكل يقوم على استمداد الأجواء الأسطورية وشخصياتها، وبناء صورة جديدة شكلا وتوظيفا(9).

ولا شك في أن معظم الأشكال المتعلقة بالتراث بقيت لدى الشعراء المحدثين، ولا سيما رواد الاتجاه الإحيائي، ضمن الجانب الشكلي دون ارتباط بالجوانب الفكرية. ومع ظهور جماعة "الديوان"، ومدرسة " أبولو"، أخذ تناول الآثار التراثية في الشعر شكلا آخر من جهة، وامتد إلى التراث الأجنبي من جهة أخرى، حيث إنّ عددا من الشعراء استمدوا المعطيات الأسطورية اليونانية والرومانية، وهي المعطيات التي ثقفوها من اللغات الأجنبية، فنجد من كان ينظم الأساطير ويعيدها في شعره منقولة نقلا لا إضافة فيه، ومنهم من كان يقلد الشعراء الإغريق في توجيه الخطاب إلى ربات الفنون وآلهة الشعر والحب والجمال(10).

وقد لاحظ بعض النقاد والدارسين شيوع الإشارات الأسطورية في شعر العقاد، وشعر أحمد زكي أبي شادي، ومن ذلك ما أخذه خليل مطران على أبي شادي، الذي بالغ في اهتمامه بالإشارات التاريخية والرموز الاصطلاحية والأسماء الأعجمية والاهتمام بالميثولوجيا(11)، غير أن هذا التناول للعناصر التراثية، وإن بدا مختلفا عن الأشكال السابقة، كان دون التناول الأمثل الذي يعطيها قيمة فنية في الشعر؛ فقد كان الاستخدام موجها إلى حكاية التراث ونظمه بنصه أحيانا، ولهذا لاحظ بعض الدارسين أم معظم الشعراء الذين ينتمون إلى الاتجاه التجديدي كانوا يعمدون إلى قص الأساطير والموروثات بأسلوب سهل، ونغمات واضحة دون خلق السياقات الملائمة لها، أو إدخالها في نطاق التجربة الشعورية (12).

ولم يستقر الاستخدام الفني للرمز التراثي، إلا بعد وفرة النماذج التي قدمها رواد الشعر الحر من أمثال بدر شاكر السياب، الذي أخذ – جديا – باستخدامه بدءا بديوانه (أنشودة

المطر) [13]، وقد لاحظ ذلك بعض الدارسين، وسعوا إلى تحديد لهذه الظاهرة على أساس ضوابط ومقاييس، أهمها: ربط هذه الرموز بالحاضر والتجربة التي تستخدمها، وخلق السياق المناسب للرمز، لأننا لا نعتمد على قوة الرمز نفسها بقدر ما نعتمد على السياق الذي يتضمنها [14].

وبعد هذا العرض الموجز للمفاهيم والدلالات الشائعة لمصطلح الرمز، يحسن بنا أن نوضح مرتكزات التحليل الدلالي للرمز في هذه الدراسة.

2 - مرتكزات التحليل الدلالي للرمز في هذه الدراسة:

نحاول في هذه الدراسة أن نوظف نظرية المكونات الدلالية، انطلاقا مما اقترحه صاحب كتاب (التحليل التجزيئي للمعنى) وهو العالم اللغوي يوجين نيدا (E.A.Nida) الذي يقترح أن نهتم بتحليل الكلمات إلى عناصرها الأساسية، وخاصة عندما نتناول بالتفسير المدلولات المجازية التي تنتج عن عملية انتقاء عنصر أو مكون دلالي أو أكثر لمعنى الكلمة [15]. فتحليل سياق كلمة (الإنجيل)، في قول الأخطل الصغير عند حديثه عن جبران، وما يعانيه الأديب في هذا العصر [16] :

هبك جبران وهْو إنجيل هذا الـــــعصر فاضت آياته أنوارا

يكشف لنا أن ورود كلمة (إنجيل) يرد إلى مدلولين: أحدهما يمت إلى الدلالة الحقيقية للكتاب المقدس: الإنجيل، وهي كلمة معربة قديما، ويرجح أن أصلها يوناني، ومعناها البشارة [17]، وثانيهما: وهو المدلول التضميني أو المجازي المتفرع عن الدلالة الحقيقية الذي تشير إليه الترسيمة التالية:

– دال (إنجيل) ← مدلول أول (الكتاب المنزل على عيسى والمقدس لدى أتباعه)

– دال (إنجيل) ← مدلول ثان (القداسة والنور والحكمة).

فالمدلول التضميني أو المجازي يقصد أهم المكونات الدلالية لمعنى كلمة (إنجيل) وهي: القداسة والنور والمكانة السامية والحجة والحكمة، وقد يرد دارس آخر هذا الاستعمال إلى شكل بلاغي قديم هو التشبيه البليغ، غير أن التحليل الدلالي يكشف جانبا مهما يخفى عند

الاحتكام إلى البلاغة المعيارية، وهو الدلالة الثقافية، وذلك بإرجاع هذا الاستعمال التضميني إلى مفردة ذات دلالة ثقافية، ولعل المثال التالي يوضح ذلك أكثر.

يقول الأخطل الصغير في قصيدة له بعنوان (أبو العلاء) [18]

بـــسمة الهزء أيـــن منها أبو بحـــ ــــــر وفولتيـــر سيد الهازئينا

لست أدري أأنت في وصفك النفـــ ــــس مصيب أم الحكيم ابن سينا

أيراها ورقاء من رفرف الخلـــــ ـــد وتبقـــى لديك ماء وطينا

سر ذي النفس لا مداده روما أدركتـــه ولا شيوخ أثينا

فالملاحظ أن الإشارات الثقافية تزدحم إلى درجة تكاد تصبح اللغة فيها ثقافة خالصة؛ حيث إنّ الأبيات تبدأ بتصوير فلسفة المعري الخاصة التي تسمو عن طرائق الجاحظ وفولتير (ت 1778م)، ولهذين العلمين من الخصائص ما يدل على الحكمة والمعرفة والمزاج الفردي الثائر، وعدم المصالحة مع الواقع، ثم يحيل الشاعر بعدئذ إلى دلالة أكثر عمقا هي سعي الفلاسفة والحكماء إلى كشف خبايا النفس وأسرارها، ويتوسل إلى ذلك بإشارة من قصيدة الحكيم والشيخ الرئيس ابن سينا التي مطلعها[19]

هبطت إليك من المحل الأرفع * ورقـــــاء ذات تدلل وتمنـــــع**

إن التحليل الدلالي للإشارات الثقافية في الأبيات السابقة، يبين أن الشاعر لا يقف عند حدود الثقافة العربية التراثية، وإنما يتوسّل بما تَقِفَـــه من معارف العصر الحاضر، محاولا إقامة الاتصال بين الإشارات الثقافية، عن طريق وحدة الموضوع، وهو فلسفة المعري ونظراته في الكون والروح. والمفردات التي يمكن عرضها على التحليل الدلالي هي: أبو بحر (الجاحظ)، وفولتير الفرنسي الكاتب، والفيلسوف وابن سينا الحكيم والعالم والفيلسوف.

وبعد هذا التحليل، يمكن القول: إنّ مصطلح الدلالة الثقافية، باعتباره محورا من محاور التحليل الدلالي، لا يقتصر على جانب من جوانب التراث، بل يتّجه اتجاها ثقافيا شاملا، يتتبّع من خلاله الثقافات الحديثة ورموزها، وأساطيرها الجديدة[20].

3 – تطبيقات على الشعر الصوفي:

إذا ما انتقلنا إلى التجربة الشعرية الصوفية، نتلمس دلالات رموزها، فلا نجد، في هذا المجال من الدراسات الدلالية والأدبية، ما يشجعنا على خوض غمار هذا الموضوع؛ إذ جـــلّ من تناول النص الصوفي لم يتعدّ فيه "استخلاص ما هو فلسفي إيديولوجي، مثل الحلول ووحدة الوجود، والفناء والحقيقة المحمدية والمقامات والأحوال، مما هو شعري، ومن حاول الكشف عن أسلوب الكتابة الشعرية الصوفية بقي يحوم حول أنواع الرموز، كالمرأة والخمرة والطلل ... ولا أعتقد أن أحدا حاول أن يتجاوز هذا الطرح التقليدي في تحليل الشعر الصوفي مع الكثير الذي يمنحه المنهج البنيوي والأسلوبي ونظرية القراءة من آليات لرصد ظواهر مثل التفاعلات النصية في الخطاب الصوفي وتحليلها)[21].

والمتأمل في الخطاب الصوفي، يلاحظ أن الحب – كرمز لدى المتصوفة – ظل الفضاء الرحب الذي مارسوا فيه علاقة العبودية التي افترضوا أنها أصلا علاقة حب، مستندين في ذلك إلى حديث افترضوا أنه حديث قدسي تلقاه الرسول – صلى الله عليه وسلم – عن الله، والذي نصه كالتالي: " **كنت كترا مخفيا لم أعرف، فأحببت أن أعرف، فخلقت الخلق، فبه عرفوني**" [22].

وقد عكست أشعار المتصوفة هذا الحب في صور وأشكال متباينة، قد يصل لدى بعضهم درجة الغموض؛ فقد حاول الحسين بن منصور الحلاج (ت. 309هـــ) أن يجسد الحب في أبيات عبر فيها عن قدم العشق في الإنسان قبل وجود الإنسان! فقال:

صفاته منه فيـــه غير محدثـــةٍ * ومُحدثُ الشيء ما مبداه أشياء**

العشق في أزل الآزال من قدم * فيه بـــه منه يبــــــدو فيه إبداء**

العشق لا حدث إنْ كانـــه صفةً * من الصفات لمن قتلاه أحيـــاء**

لما بدا البدء أبدى عشقه صفة * فيما بدا ائتلالا فيـــه لألاء** [23]

وإذا كان موضوع أي خطاب لا يظهر إلا إذا سمحت بذلك شروط معينة لا بد من توفرها كي ينخرط الموضوع مع بقية الموضوعات في فترة زمنية، وضمن ثقافة من حيث

علاقات التشابه أو التوالد أو الحوار، فإن موضوع الحب عند المتصوفة في القرن الثالث، لم يعش وضعا سابقا لوجوده، فقد سبقتهم رابعة العدوية بالبوح بحبها لله بقولها:

أحبك حبين: حب الهـوي   وحب لأنـــك أهـل لـذاكا

فأما الذي هو حب الهـوى   فشغلـي بذكرك عمـن سواكا

وأما الذي أنت أهل لــه   فكشفك لي الحجب حتى أراكا

فلا الحمد في ذا ولا ذاك لي   ولـكن لك الحـمد في ذا وذاك[24]

وإذا كانت رابعة العدوية تصرح، في هذه الأبيات، أنها لا تعبد الله خوفا من ناره، ولا طمعا في جنته، وإنما تعبده لأنه أهل للعبودية، فإن الحلاج يصرح أنه لا يحب الله طمعا في ثوابه ولا خوفا من عقابه، وإنما يعبده للعذاب الذي يستمتع به! حيث يقول:

أريدك لا أريـدك للـثواب   ولكنـــي أريـدك للعقـــاب

فكل مآربي قـد نلت منها   سوى ملذوذ وجدي بالعذاب[25]

لا ريب أن متلقي هذا الخطاب سيجعله يقف "عند أولى آليات التعارض التي خلقها الخطاب الصوفي مع صاحب المعرفة الدينية ذي القناعات النفعية التي تشترط جدوى الخطاب ونفعه، ولذلك تعارض أفق الانتظار مع عناصر هذا الخطاب الجديد القائم – على الأقل ظاهريا – على علاقات تناقض المعنى المتداول عن علاقة الحب بين الإنسان والله، ولا تعير اهتماما لتشكيل بلاغي معين".[26]

وإذا كان بعض الدارسين قد أول هذه العلاقة إلى دعوة مبيتة لإسقاط التكليف المتمثل في العبادات وغيرها مما أوجبه الشرع، فإنه لم يكشف، في المقابل، عن العلة الكامنة وراء هذه الدعوة. وإذا ما تجاوزنا هذا، فإننا نلاحظ أن علاقة الحب هذه لدى الحلاج قد استحالت قوة جامعة مانعة محيطة بكل شيء، ومولدة لكل شيء؛ إذ بها النزوع والانجذاب، وهو إرادة الفعل، وبها يتم التعلّق وإدراكه، وتتم بها " القوة المحدثة التي يتكلم بها الضمير وتتأتى بها المخاطبة في الخلد، وهي لسان الوارد والإلهام وبعض أنواع الوحي، وهي الهاتف أو محلّه بوجه ما".[27]

وليس غريبا أن يرتبط فعل الحب بالشعر عند المتصوفة، نظرا للتفاعل الكامن والتواصل الذي يضمنه فعل الحب والشعر، باعتبار أن وحدات الإخبار الشعري "عناصر تسعى إلى تنظيم التركيب وضبطه وفق معايير وزنية وإيقاعية قد تكون أحيانا أكثر تأثيرا في المتلقي من الدلالة التي يسفر عنها التركيب الشعري، إنها وحدات تتحكم بشكل كبير في التفاعل القائم بين المصدر والمقصد؛ بل قد تكون العنصر الأساس الذي ينبثق عنه هذا التفاعل".[28]

لقد أقام المتصوفة علاقاتهم بالله على أساس يترع إلى المباشرة وتجاوز الوسائط، حتى إنّ وساطة الوعي بالمفهوم المتعارف عليه، جعلت المتلقي في ذلك الوقت لا يستسيغ هذا الخطاب الذي ينم كلّ شيء فيه عن انفجارية مفرطة للأنا تُجاه الله[29] مثلما تعكسه أبيات الحلاج التالية: **أنا من أهوى ومن أهــوى أنا   نحــن روحــان حللنا بدنا**

نحن مذ كنا على عهد الهــوى   تضرب الأمثــال للناس بنا

فإذا أبصرتــني أبــصــرتــه   وإذا أبصرتــه أبصرتـــنا

روحه روحي وروحي روحــه   من رأى روحين حلت بدنا[30]

إنّ ممارسة الحب بهذا المعنى، فعل داخلي يوازي – عمليا – السلوك العملي الخارجي، ويتفوق عليه، ما دام السلوك الخارجي يبقي على ما يفصلنا عن الله، لذلك فأول مظاهر هذه الترعة انفجار الأنا وانفجار اللغة بانفجاره [31] حيــث "أنــا هوآخــر Je est un autre، وهذا يعني أن الوجود يمكن أن يكون من الناحية الذاتية شيئا، وأن يكون من الناحية الموضوعية شيئا آخر نقيضا. فالوجود هو نفسه وغيره في آن، كمثل الأنا الذي هو أنا وآخر معا" [32]، ولعل ما يعكس هذا الانفجار كذلك بصورة لافتة المقطوعة الشعرية التالية للحلاج التي يقول فيها:

رأيت ربــي بعيــن قلبــــي   فقلت: من أنت ؟ . قال: أنت

فليس أيــن منك بأيـــــــن   وليـــس أيــن بحيث أنت

وليس للوهــم منك وهـــم   فليعلــم الوهم أيــن أنت؟!

أنت الذي أحــوى كــل أين   بنحــو" لا أين " أيــن أنت

ففي فنائي فنى فنائي   وفي فنائي وجدت أنت

في محو إسمي ورسم جسمي   سألت عني، فقلت: أنت

أشار سري إليك حتى   فنيت عني، ودمت أنت

أنت حياتي وسر قلبي   فحيثما كنتُ كنتَ أنت (33)

إن هذا الانفجار قد فجر على المستوى الدلالي العلاقة التقليدية بين الكلمات، ووسائط المجاز وتعتيم الاسترسال، لذلك جاء الخطاب الصوفي في شعر المتصوفة، وخاصة في شعر الحلاج يتجاوب كميا مع هذا الوضع المعرفي (34)، وكل ما أنجزه الحلاج "بغض الطرف عن الصورة التعبيرية التي ينتمي إليها، هو هذا الفيض الذي لا حد له، قول مفرط لا يقاس، يحرج بمجرد وجوده، يحدث في حائط اللغات ثغرات ينساب منها نور آخر من عالم آخر هو الآن ذاته، ووظيفة اللغة التوسط بين العالمين، شأنها في ذلك شأن الملك الذي يؤدي الرسالة، فالحقيقة ليست هي بالشطط ولا هي بالمبالغة" (35).

إن التحليل الدلالي للمصطلحات والرموز الواردة في هذه المقطوعة الشعرية كالفناء، والمحو، والأين، واستخدام الذات الإلهية في ضرب من التبادل مع الذات البشرية، وغيرها مما يحرج المتلقي أحيانا، يكشف عن تحويل في المفاهيم المتداولة لدى المتصوفة إلى نوع من الإغراق المطلق، لا يمكن فهمه إلا باعتبار هذه المفاهيم رسائل قابلة للتأويل، وليس من الضروري القول: إنّ مجرد الإغراق في الإطلاق هو الذي أدى إلى تغييب دور المتلقي، وعدم تحقيق التوافق بينه وبين المتصوف، بيد أن تلك المفاهيم في العلاقة بالله، وهي مقاصد المتصوفة، قد اختزلت المسافة بينهما، فكان بإمكان المتلقي أن يسقط المعنى الجاهز على شعر الحلاج، ليرفع النزاع، كما حصل مع بعض المتصوفة الآخرين المعاصرين للحلاج كذي النون المصري (ت 245 هـ) والبسطامي (ت 261هـ) والنوري (ت 295هـ) والشبلي (ت 334هـ) وغيرهم (36).

وإذا ما حاولنا أن نأخذ بعض النماذج الشعرية لهؤلاء فإننا لا نجدها تبتعد كثيرا عن خطاب الحلاج الذي أحدث خلخلة في السياق المعهود لعلاقة الإنسان بالله، فهذا

البسطامي – مثلا – يصوغ خطابه ضمن سياق ما اصطلحوا عليه بالحلول والفناء الذي حورب من أجله الحلاج حيث يقول:

بعدك مني هو قربـــــاك أخذتنـــي عنك بمعـــنـــاك

لا تفرق الأوصاف ما بيننا إن قيل لي يا، كنت إياك(37)

وفي هذا السياق ذاته يقول الشبلي:

ذكرتـــك، لا أني نسيتك لمحـــة وأيسر ما في الذكر ذكر لســـاني

وكدت بلا وجد أموت من الهوى وهام عليّ القلب بالخفقـــــان

فلما أراني الوجد أنك حاضـــري شهدتك موجودا بكـــلّ مكـــان

تخاطب موجـــودا بغيـــر تكلّـــم ولاحظت معلوما بغيـــر عيان(38)

لقد ترك الخطاب الصوفي رصيدا ضخما من المعارف، والمفاهيم التي عبروا عنها بمصطلحات هي بمثابة الرموز، التي تحيل إلى التجربة الصوفية، ولقد عارضت السلطة في القرن الثالث الرمز، وأضعفت من قوته بقتل الحلاج، غير أنها لم تستطع إبادته ما دامت قد أفسحت المجال واسعا للتعرض إلى هذه الرموز بالشرح والتأويل طيلة القرنين الرابع والخامس، فقد كان الجو يوحي بتكوين مسار للتلقي، يتكافأ مع الضغوط التي تعرّض إليها الخطاب الصوفي في القرن الثالث، وقد بدأ هذا المسار – كما رأينا – بطابع تحليلي سمته التفسير والتوضيح لكلّ أقوال الأوائل التي شكلت نسقا معرفيا، حاولوا بواسطته أن يتواصلوا مع غيرهم، بيد أن تلك الحمولة المعرفية كانت دونها قدرة القناة التواصلية المتمثلة في اللغة، والتي وصفها المتصوفة بالعبارة، ولجأوا إلى ما أطلقوا عليه الإشارة التي لا ترتبط بالقناة بقدر ما ترتبط بالباث وقصده (39) .

وإذا كان فعل الحب في أشعار المتصوفة عامة، والحلاج خاصة هو استغراق في الحب، عبروا عنه بالفناء، فإنه عند ابن عربي وغيره من المتأخرين استغراق في مشاهد الجمال الإلهي المطلق في العالم، ومن هنا، يمكن أن نفهم رمزية الصورة التي يجسدها خطاب الغزل أو الخمر. والتجلي كمفهوم ومعاينة سمح للمتصوفة بأن يروا العالم – رغم رمزية

أشكاله – غايةً في الجمال، لأنه يمثل ظاهرة الألوهية التي ليست سوى أعيان صور الموجودات، حسب المتصوفة، والله جميل يحب الجمال، وهو الذي صنع هذا العالم على شاكلته، ولذلك فإن جوهر تجليات الله في هذا الوجود هو عينه معنى الجمال الإلهي، وهنا تبرز المرأة كرمز لافتتان الصوفي بالوجود وحنينه إلى أصوله (40).

يقول ابن عربي في هذا المعنى:

طلعت بين "أذرعاتٍ" و"بُصرى" بنتُ عشر وأربعٍ لها بدرا

قد تعالت على الزمان جلالا وتسامت عليه فخرا وكِبرا

كل بـــدر إذ تناهـــى كمالا جاءهُ نقصُه ليكملَ شهرا

غير هذي، فما لها حركاتٌ في بروج، فما تُشفِّع وِترا

حُقَّـــةٌ أودعت عبيرا ونشرا روضةٌ أنبتت ربيعا وزهرا

انتهى الحسن فيك أقصى مداه ما لوسعِ الإمكان مثلُك أخرى(41)

بل يذهب ابن عربي إلى أبعد من هذا حين يربط بين معاينة الجمال والافتتان به وضرورة أن يمر الصوفي بتجربة مماثلة في عالم الحس، مثلما حدث له مع ابنة شيخه بمكة حيث يقول: "إن الإنسان لا يسري الالتذاذ في كيانه كله، ولا يفنى بمشاهدة شيء بكليته، ولا تسري المحبة والعشق في طبيعته وروحانيته إلا إذا عشق جارية أو غلاما ... فإذا وقع التجلي الإلهي في عين الصورة التي خلق آدم عليها طابق المعنى، ووقع الالتذاذ بالكل وسرت الشهوة في جميع أجزاء الإنسان ظاهرا ... ولذلك فمن يعرف قدر النساء وسرهن لم يزهد في حبهن، بل إن حبهن هو من كمال العارف، ذلك أنه ميراث نبوي بحسب الحديث (...) وهو في ذلك حب إلهي، لأن حبنا للمرأة يقربنا من الله"(42).

وهكذا تصبح المرأة رمزا للحقيقة الإلهية ودحضا – في الوقت ذاته – للاعتقاد السائد الذي حول المرأة منذ العصر الجاهلي إلى صورة جميلة، لا يقدم منها سوى هذا الجزء الذي ينحصر في هذه النشوة الجنسية.

ومن يتتبع الشعر الصوفي الإيراني يجد الكثير من الألوان والمفاهيم الشعرية التي تدخل كلها في إطار الرمز والمجاز، ومن النماذج الشعرية الصوفية التي تزخر بذلك، ما نسوقه، لنرى ما تجيش به قرائح الشعراء الصوفيين تجاه هذه المصطلحات والرمزيات الصوفية، ومن هؤلاء الشيخ نجم داية الذي يقول ما تـــــرجمته[43] :

إننـــــا مــــا زلنا سكـــــارى مـــن خمـــــر (ألست)[44]

ولا زلـــنا سكـــــــارى أيضـــا منـــــذ عـــهـــد (ألســـت)

ففي الصومعة؛ مع الصحف والسجادة والورد (الذكر)

ولا زلنا شاربين حتى الثمالة، ومعربدين، وعبـــاد خمـــر

وفي هذا المعنى يقول الشاعر فريد الدين العطار ما ترجمته [45] :

- **في المسجد كنت أعرف صانع الصنم مـــن الصنـــم**

والآن، في حانة[46] المعربدين هذه، لا أعرف الصنم من صانع الصنم

ويقول حافظ الشيرازي مخاطبا محبوبه في ليلة القدر، في شعره، ما ترجمته [47]:

- **لا أريد ترك المحبوب الياقوتي وكأس الخمر**

فلتعذرونـــي، أيها الزهـــاد، فهـــذا مـــذهبي

وعن مفهوم المحو الذي يراد به عند الصوفية التطهر والتجنب بعيدا عن رسوم الأعمال يقول الشاعر مظفر الكرماني ما ترجمته[48]:

- **إنّ المحو هو السكـــر، والصحـــــو هو الإدراك**

وذلك إنما هـــو الغفلة، وهذا هـــو اليقظة (الوعي)

- **لا تقل اثنين، ولا تعرف اثنين، ولا تقـــرأ اثنين**

وامـــــح العبــــــد في ذات سيـــــده

- **فالسيــــد مخلوق – كـــذلك – بنـــور سيـــده**

فهــــو الفـــانـــــي، والميـــت، والمعدم، والدفين

وعن حقيقة الوقت الذي يراد به، عند الصوفية، تلك الحال الواردة على السالك مثل الحب في الله تعالى والتوكل والتسليم والرضا وغيره، يقول الشاعر عبد الرحمن الجامي ما ترجمته (49):

تعال أيها الساقي واحضر تلك الكأس الصافيه،

التي تمحو اللون والرائحة الهراء عـــن القلب،

ففي كـــل مكان يسقـــــط ضيـــاء من صورهما،

يحزم الكـــذب متاعــــه إلى فراسخ بعيدة،

أيهـــــا المطـــرب: تعال فذلك وقت الغناء،

وأنشـــــد هـــذا اللحن بنغمـــــة الراست. (50)

إن التحليل الدلالي لهذه الرموز الواردة في هذه النماذج الشعرية، يكشف عن أن أشعار الخمر لا يمكن أن تدرك أنها ترمي إلى الخمر المادية، التي تشرب في كأس أو قدح، وإن كانت في ظاهرها تدل على ذلك، ولذلك لا تعدو أن تكون هذه الرموز كنايات عن معان يضمروها في أنفسهم، فالكأس مثلا عندهم هي وجه المحبوب الذي فاق كل جمال وحسن، والقدح هو عينه التي ينظر بها إلى وجه هذا المحبوب فيملؤها جماله كما يملأ القدح من الخمر، والمحبوب في أشعار هؤلاء، هو الجمال الإلهي الذي هو إحدى صفات الله، والذي ترنو إليه كل روح تسكر بخمر الحب الإلهي. (51)

ولا شك في أن هذه الرموز والمفاهيم الفلسفية والإشارات الصوفية التي تزدحم بها التجارب الشعرية الصوفية بنوعيها العربية والفارسية، قد لعبت دورا كبيرا في الارتقاء بهذه الآداب إلى مصاف الآداب العالمية.

الهامش:

[1] نذير العظمة، بدر شاكر السياب والمسيح، مجلة الفكر العربي، ع: 26، آذار، 1972م، تصدر عن معهد الإنماء العربي، ليبيا، بيروت، ص 177.

[2] – ينظر: محاضرات في الألسنية العامة لفردينان دي سوسير، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، دار نعمان، لبنان، 1984، ص 27، 87، 92.

[3]– ينظر: نظرية الأدب لرينيه ويليك و أوستن وارين، ترجمة محيــي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والمنشر، ط.2، بيروت، 1981، ص: 197.

[4]– أحمد محمد قدور: المعطيات التراثية في الشعر العربي الحديث (دراسة في رموزها ودلالتها الثقافية)؛ مجلة الحياة الثقافية، تصدر عن وزارة الشؤون الثقافية بتونس، ع/40، 1986، ص 33.

[5]– يعني مصطلح الأنثروبولوجيا (Anthropologie) علم الإنسان بوصفه كائنا ثقافيا من الجوانب السلوكية والاجتماعية واللغوية والشعائرية والثقافية عامة، والمقصود بهذا المصطلح في هذه الدراسة تحديدا هو الأنثروبولوجيا الثقافية Anthropologie Culturelle. ينظر: قاموس مصطلحات الانثروبولوجيا والفولكلور لإيكه هو لتكراند، ترجمة محمد الجوهري وحسن الشامي، دار المعارف، ط.1، 1972م.

[6]– يعني مصطلح الأنثولوجيا (Ethonologie) الدراسة المقارنة لثقافة ذات طابع اجتماعي وتاريخي وجوانب سيكولوجية معينة. ينظر: قاموس مصطلحات الانثروبولوجيا، مرجع سابق.

[7]– يعني مصطلح فولكور (Folkhore) علم دراسة التراث الشعبي وخاصة التراث الشفهي قصد تفسير حياة الشعوب وثقافتها عبر العصور، ينظر: قاموس مصطلحات الانثروبولوجيا، مرجع سابق.

[8]– غراهام هو ، مقالة في النقد، ترجمة محيــي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون، دمشق، 1973، ص: 134.

[9]– أحمد محمد قدور، المعطيات التراثية في الشعر العربي الحديث، مجلة الحياة الثقافية، ص: 37.

[10]– ينظر: دراسات أدبية لأحمد زكي أبي شادي، الحلقة (147) من سلسلة مصر وأمريكا (و. ت)، ص: 37، 59.

[11]– عبد العزيز الدسوقي: جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، ط. 2، القاهرة، 1971، ص: 330.

[12]– على البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعان، الكويت، 1982، ص: 44، 48.

[13]– ينظر: الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب لعبد الكريم حسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط.1، بيروت، لبنان، 1983م، ص: 175 - 227.

[14]– عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، ط.3، بيروت، 1981، ص: 198.

[15] – ينظر: علم الدلالة لأحمد مختار عمر،: دار العروبة، الكويت، 1982، ص: 121 - 129..

[16]– الأخطل الصغير، شعره، دار الكتاب العربي، ط.3، (دون تاريخ)، ص: 388.

[17]– ينظر: المعجم الوسيط، مادة (إنجيل).

[18]– الأخطل الصغير، شعره، ص: 156،.

[19]– ينظر: القصيدة في عيون الأنبياء في طبقات الأطباء لابن أبي أصبيعة، شرح وتحقيق نزار رضا دار مكتبة الحياة، بيروت، 1965، ص: 446.

[20]– أحمد محمد قدور، المعطيات التراثية في الشعر العربي الحديث، مجلة الحياة الثقافية، ص: 35.

[21]– آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 6.

[22]– محــي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، ج2، دار صادر، بيروت، (دون تاريخ)، ص: 1.

[23]الحسين بن منصور الحلاج، الديوان،تحقيق كامل مصطفى الشيبي،وزارة الإعلام، بغداد، 1974،ص18.

[24]– أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج4، عالم الكتب، دمشق، (د.ت) ص: 266، 267.

30- الحسين بن منصور الحلاج، الديوان، ص: 26.

[25]– نفسه، ص: 68.

[26]– آمنة بلعلي، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ص: 24، مرجع سابق.

[27]– سرف محمد ياسر، الكلمة عند ابن سبعين، مجلة التراث العربي، ع: 10، السنة 3، 1983، يصدرها اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص: 173.

[28]– بلمليح إدريس، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، مطبعة النجاح الجديدة، ط.1، الدار البيضاء، 1995، ص: 274.

[29]– آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ص: 26، مرجع سابق.

[30]– الحسين بن منصور الحلاج، الديوان، ص: 55، مرجع سابق.

[31]– آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ص: 26، مرجع سابق.

[32]– أدونيس، رامبو مشرقيا صوفيا، مجلة مواقف، ع: 57، 1989، ص: 40.

[33]– الحسين بن منصور الحلاج، الديوان، ص: 26. مرجع سابق.

[34]– آمنة يلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ص: 27، مرجع سابق.

[35]– على سامي، شعرية التصوف في شعر الحلاج، مجلة مواقف، ع: 57، 1989، ص: 11.

[36]– آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ص: 33، مرجع سابق.

[37]– السهلجي، النور من كلمات أبي طيفور، تحقيق عبد الرحمان بدوي، ضمن كتاب شطحات الصوفية، وكالة المطبوعات، ط3، الكويت، 1978، ص: 131.

[38]– أبو القاسم عبد الكريم بن هوازان القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، دار الكتاب العربي، بيروت، (دون تاريخ)، ص: 102.

[39]– آمنة يلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ص: 55، 56، مرجع سابق.

[40]– المرجع السابق، ص: 67، 68.

[41]– محـي الدين بن عربي، الديوان الكبير، تقديم وتعليق محمد روكابي بن الرشيدي، دار روكابي للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1994، ص: 154، 155.

[42]– محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، ج2، ص: 189، مرجع سابق.

[43]– قطب الدين العبادي، الشريعة والحقيقة بين التصوف والرمز، ترجمة ودراسة علي أحمد إسماعيل، ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1422هـ/ 2002م، ص: 124.

[44]– ينظر: المعجم الوسيط، مادة (إنجيل). من المصطلحات المشهورة لدى الصوفية بمعنى يوم العهد وهو مستوحى من قوله تعالى: **﴿وإذ أخذ ربك من بني آدم من ظهورهم ذريتهم وأشهدهم على أنفسهم ألست بربكم قالوا بلى شهدنا أن تقولوا يوم القيامة إنا كنا عن هذا غافلين﴾** الأعراف، الآية: 172.

[45]– قطب الدين العبادي، الشريعة والحقيقة بين التصوف والرمز، ص: 125، مرجع سابق.

[46]– تطلق في عرف المتصوفة على المقام الثابت وقطع التعلقات.

[47]– قطب الدين العابدي، الشريعة والحقيقة بين التصوف والرمز، ص: 136، مرجع سابق.

[48]– المرجع السابق، ص: 169.

[49]– المرجع نفسه، ص: 183، 184.

[50]– المقصود بـــ (بنغمة الراست) مقاما موسيقيا شرقيا يبدأ من درجة دو.

[51]– قطب الدين العابدي، الشريعة والحقيقة بين التصوف والرمز، ص: 184، مرجع سابق.

من حياة الصوفية

أمحمد ربيع

جامعة الجزائر

أردنا من خلال هذه المقالة، تناول بعض الجوانب المشرقة من حياة الصوفية، بغية إزالة اللبس ودفع الشبهات، التي حاول خصوم الصوفية إثارتها حولهم، بدعوى أنهم عطلوا الأسباب، وعجزوا عن مواجهة مشاكل الحياة، واتخذوا الزهد ذريعة لتبرير فشلهم وقصورهم في القيام بمسؤولياتهم في هذه الحياة.

وممن شن حربا لا هوادة فيها على الصوفية والتصوف الدكتور: سميح عاطف الزين في كتابه الصوفية في نظر الإسلام، حيث وصفهم بالجهل والضعف، والإباحية، والتحلل من التكاليف الشرعية، بسبب جهلهم بالكتاب والسنة، إلى حد وصفهم بالكفر لأنهم – في نظره – أحدثوا في الدين ما ليس فيه. لذلك ارتأينا التعرض – ولو بإيجاز — في موضوعنا الموسوم : من حياة الصوفية، إلى الجوانب الآتية من حياتهم، لتكون بمثابة البلسم الشافي لعلاج هذا الإشكال، وبيان الوجه الناصع لأهل طريق التصوف، انطلاقا من فرضية أن ما واجه الناقد لهم، يكمن في صعوبة عدم التمييز بين التصوف البدعي المنحرف الذي يرفضه جميع أهل الإسلام، وبين التصوف السني المشروع الذي نعني به درجة الإحسان، كما جاء في السنة. هذه الجانب هي: الصوفية والعبادة الصوفية والتكاليف الشرعية، الصوفية والعمل، الصوفية والعلم.

ثم حصر النتائج في **خاتمة** موجزة، وقد اتبعنا في ذلك **المنهج التاريخي** لعرض الوقائع وتحليلها، وعرضها على آي القرآن وأخبار السنة، مع وضعنا **المفاتيح** التالية:الصوفي: ونعني به السالك في طريق التصوف؛ الفقير:المريد؛ الزاهد: المعرض عن

متاع الدنيا؛ العلم الرباني: الخالص لله؛ العلم اللدني: الوهبي أو الإلهامي؛ المقام:درجة الترقي مثل:التوبة الورع،الحبة، الرضا؛ الحال:نفحة ربانية تعتري الصوفي؛ المجاهدة:المواظبة على الطاعة؛ التصفية: تنقية القلب وتخليته من الاكدار وتحليته بالواحد القهار؛المشاهدة:أسمى دراجات المعرفة عند الصوفية.

الصوفية والعبادة: إن الله خلق الإنسان في أحسن تقويم، وفضله على كثير ممن خلقه ليكون عبدا لله رب العالمين، قال تعالى:(وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدوني). [الذاريات 56]ذلك لأن الإنسان لا يتأتى له أن يلج باب الله، أو يسير في الطريق إليه، إلا بالعبودية الخالصة لله وحده لا شريك له. فإذا خلصت العبودية لله – سبحانه- وأصبح الإنسان من عباد الله الأصفياء، وحقق بذلك مضمون قوله تعالى:(إياك نعبد و إياك نستعين) [الفاتحة 5] ، إذا حقق الإنسان مفهوم العبودية لله، فان الله يتولاه بإمدادات من المعرفة، كما حصل لموسى وفتاه، حينما أرشدهما الله إلى ملاقاة الخضر، ذاك العبد الصالح الذي اظهر الله على يده الكثير من الكرامات والأمور الغيبية، تعليما للخلق بفضل العبودية،كما ذكر ابن كثير في تفسير قوله تعالى:(فوجدا عبدا من عبادنا أتيناه رحمة من عندنا وعلمناه من لدنا علما) سورة الكهف/ الآية 65. لا شك أن العبد الصالح حقق العبودية لله وحده؛ فاتخذه الله وليا، فكان ثمرة ذلك أن غمره الله بالرحمة، وأفاض عليه أنواره، وفتح له منابع العلم والحكمة.

وسيدنا محمد – صلى الله عليه وسلم — سيد العباد، وسيد النساك، بل سيد الخلائق كلها إنسها، وجنّها، لقوله – عليه السلام – (أنا سيد ولد آدم ولا فخر) [1]، حقق العبودية لله كاملة، فكانت هي صلاته، وكانت نسكه، بل كانت حياته ومماته لله رب العالمين لا شريك له، مصداقا لقوله تعالى: (قل إن صلاتي و نسكي و محياي و مماتي لله رب العالمين لا شريك له و بذلك أمرت و أنا أول المسلمين) [2] ومتابعة لرسول الله – صلى الله عليه و سلم – و اقتداء به سار الصوفية على سنته وهديه، فصاموا النهار وأقاموا الليل، ولهجت ألسنتهم بذكر الله حتى اقترن ذكر الأولياء، بذكر الله تعالى، لقوله تعالى:

(اذكروني أذكركم واشكروا لي ولا تكفرون) [البقرة 152]. فهذا "المحاسبي" [3] الذي يعتبر أول صوفي سني، تأكدت ثقافته الواسعة في علم الكلام كما أنه عبر عن سلسلة من الأحوال والمقامات التي يمكن أن تصل بالمؤمن إلى درجة الإحسان، و هي أعلى مراتب القرب من الله التي ينشدها الصوفي ويتطلع إليها. فهو يرى أن العبودية الحقة، من ذكر، وصلاة وصيام، وزكاة، وحج، وأخلاق وما تفرع عنها من صنوف العبادات، هي المنهج الصحيح للمعرفة على أساس من التقوى والعلم، لذلك يروى عن الإمام أحمد بن حنبل، انه حضر مجلس المحاسبي – بعد أن تهجم ابن حنبل على الصوفية – قال :" رايتهم لما أذن للمغرب تقدم المحاسبي فصلى بالقوم، ثم حضر الطعام، فجعل يحدث أصحابه وهو يأكل، وهذا من السنة، فلما فرغوا من الطعام وغسلوا أيديهم، جلس وجلس أصحابه بين يديه وقال: من أراد منكم أن يسال عن شيء فليسال، فسألوه عن الرياء، والإخلاص وعن مسائل كثيرة، فأجاب عنها واستشهد بالآي والحديث، فلما مر جانب من الليل، أمر الحارث قارئا يقرأ، فقرأ القران ودعا الحارث الدعوات خفافا، ثم قام إلى الصلاة فلما أصبحوا، اعترف أحمد بن حنبل بفضله وقال: كنت اسمع عن تصوفه خلاف هذا، استغفر الله العظيم " [4].

إذن فقد كان الحارث المحاسبي مقدمة ممتازة في التصوف السني، وقد رأينا في شهادة الإمام احمد، كيف كان الصوفية؛ أحرص الناس على إتباع السنة، في صلاة الجماعة، وآداب الجلوس، والطعام وقيام الليل حتى صلاة الفجر.

وهذا "أبو الحسن الشاذلي " [5] – رضي الله عنه– يقول: " من دعا إلى الله تعالى، بغير ما دعا به رسول الله – صلى الله عليه و سلم – فهو بدعي، إذا لم يواظب الفقير على حضور الصلوات الخمس في الجماعة فلا تعبأ به" [6] . يقول "السهروردي"[7] : "الصوفي: هو الذي يكون دائم التصفية، لا يزال يصفي الأوقات عن شوب الأكدار، بتصفية القلب عن شوائب النفس، ويعينه على هذه التصفية؛ دوام افتقاره إلى مولاه، فبدوام الافتقار ينقى من الكدر. وكلما تحركت النفس وظهرت بصفة من صفاته أدركها ببصيرته النافذة وفر

منها إلى ربه. فبدوام تصفية جمعيته وبحركة نفسه وتفرقته كدره فهو قائم بربه على قلبه، و قائم بقلبه على نفسه. قال الله تعالى: (يا أيها الذين كونوا قوامين بالقسط شهداء لله) [النساء 135] و هذه القوامة لله على النفس بكل رعاية وصدق وإخلاص, هي التحقيق بالتصوف "[8]. وعليه فإن ما يمكن استخلاصه من مقولة السهروردي وهو يصف لنا حال الصوفي، بأنه ذاك الحريص على تخلية النفس، والقلب من مختلف الشوائب، وتحليتهما بكل صفة الجمال والكمال؛ من صدق في العبادة وإخلاص في النية. أن الطريق إلى الله، يكمن في تحقيق العبودية في أعلى مراتبها، وهي درجة الإحسان التي يشعر فيها العبد بمراقبة الله في كل حال.

كما جاء في الحديث الشريف، عند السؤال عن الإحسان:(أن تعبد الله كأنك تراه فان لم تكن تراه فإنه يراك)[9]، لذلك اخذ الصوفية أنفسهم بالتأسي بالرسول- صلى الله عليه وسلم – فيما دق من الأمور وما جل منها وفي اليسير من أعمالهم والعظيم منها — كيف لا، وهو إمام الأنبياء، وسيد الشهداء.

الصوفية والتكاليف الشرعية: أما فيما يتعلق بالتزام الشريعة، فإنه يمكن التذكير بما كان عليه أهل التصوف من صفاء السريرة، وصلاح السيرة، وما كان لهم ذلك إلا بالتزام الشريعة. يقول أبو الحسن الشاذلي رضي الله عنه : " من دعا إلى الله تعالى بغير ما دعا به رسول الله – صلى الله عليه و سلم – فهو بدعي، إذا لم يواظب الفقير على حضور الصلوات الخمس في الجماعة فلا تعبا به ...ما ثم كرامة، أعظم من كرامة الإيمان، ومتابعة السنة، فمن أعطيهما، وجعل يشتاق إلى غيرهما فهو عبد مفتركذاب، أو ذو خطأ في العلم و العمل بالصواب،كمن أكرم بشهود الملك على نعت الرضا، فجعل يشتاق إلى سياسة الدواب وخلع الرضا"[10].

و هذا "أبو يزيد البسطامي"[11] يقول في قوة حاسمة، و في منطق صادق: " لو نظرتم إلى رجل أعطي من الكرامات حتى يرتقي في الهواء، فلا تغتروا به، حتى تنظروا كيف تجدونه عند الأمر و النهي، وحفظ الحدود و أداء الشريعة"[12] . ولقد تحدث "الإمام الجنيد"[13]

أكثر من مرة فيما يتعلق بالصلة بين التصوف والشريعة، ومما قاله في ذلك :" الطرق كلها مسدودة على الخلق إلا على من اقتفى اثر الرسول - صلى الله عليه و سلم - و اتبع سنته، و لزم طريقته ومن لم يحفظ القران و لم يكتب الحديث، لا يقتدى به في هذا الأمر، لان علمنا هذا مقيد بأصول الكتاب و السنة " [14] . فهذه الشهادات من أعلام الصوفية ، خير دليل على مدى تمسكهم بالإسلام " شريعة ، وعقيدة واختلاقا" وأن ما اتهموا به من التحلل من الشريعة، إنما هو محض افتراء على الصوفية والتصوف، وان من يدعي الانتساب إليهم وهو على غير الكتاب والسنة ، فهم منه براء .

ولقد كان "الإمام الغزالي"[15]، في سلوكه و في قوله ، وفي حياته الخاصة والعامة يلتزم الشريعة، و يقول : "إن المحققين قالوا: لو رأيت إنسانا يطير في الهواء، ويمشي على الماء وهو يتعاطى أمرا يخالف الشرع، فاعلم أنّه شيطان "[16] .

وإذا نظرنا لما صدر من صفوة الصوفية من أفعال وسلوكات وعرضناها على ميزان الشرع من الكتاب والسنة، وقارناها بسيرة السلف الصالح للأمة، لم نجد فيها فعلا محظورا، ولا أمرا مخالفا لأصل الإسلام وقواعد الإيمان.

و الواقع أن المثل الأعلى للصوفية، إنما هو رسول الله - صلى الله عليه و سلم - و هم حريصون على أن ينهجوا نهجه، و أن يسيروا على منواله، فهو إمامهم الأسمى، وقائدهم الأعلى في كل ما يأتون، و ما يدعون، وهم يتابعونه مهتدين في ذلك بقول الله سبحانه وتعالى:(لقد كان لكم في رسول الله أسوة حسنة لمن كان يرجو الله و اليوم الأخر وذكر الله كثيرا)[الأحزاب 21]. وقد سار الصوفية في هذا الطريق، أثمر لهم ثمارا سامية كثيرة: منها التزام الشريعة والذود عن حياضها.

الصوفية والعلم: لقد أردنا من خلال هذا المطلب، أن نذكر بأن الصوفية أهل عبادة وعبادة الله لا تكون على جهل، وعليه اقتضى ذلك أن يكونوا جهابذة في العلم الرباني فهم يمثلون العلم الإسلامي في قمته، في جميع فروعه : في الفقه، و في التفسير، و في الأخلاق.

وإذا أردنا أن نتحدث عن القمة العلمية الشامخة، التي لا تضارع فيما اجتمع لديها من علوم

مدروسة ومحكمة، فيها الإتقان، والإبداع، والاستنتاج، والتبصر المدرك الواعي للعقل الحصيف، فقمة الغزالي خير القمم وأعظم المفاخر، وما نعته بحجة الإسلام إلا أكبر شاهد على ما حباه الله به من العلم والعرفان، وهو الذي جمع في إحيائه أربعين كتابا، كل منها له استقلاله، وله ذاتيته، و ألف منها – بإحكام محكم – كتابه" إحياء علوم الدين "[(17)] ولقد انهار تحت قلمه في سهوله و يسر؛ عباقرة الفكر الفلسفي، فأخمد نارهم وقيد سلطانهم، ورد كيدهم عن الشرق العربي من خلال ما ضمنه في كتابه "تهافت الفلاسفة"[(18)]، و للإمام الغزالي أكثر من ثمانين كتابا، ورسالة في الأصول والفقه والتوحيد و الفلسفة و التصوف. ولا تزال كتبه تقرأ وتتداول– ولازال حديثنا مستمرا بشان المكانة العلمية للصوفية– وهذا الجنيد: لقد كان الكتاب اللغويون والأدباء يحضرون مجلسه لألفاظه، والفقهاء لتقريره، والفلاسفة لدقة نظره و معانيه، والمتكلمون لتحقيقه، والصوفية لإشاراته وحقائقه. يقول "الإمام القشيري"[(19)]

عنه: "و كان فقيها على مذهب أبي ثور، وكان يفتي في حلقته بحضرته، وهو ابن عشرين سنة "[(20)]. و يروي الإمام القشيري عن "أبي الحسين علي بن إبراهيم الحداد يقول:

حضرت مجلس القاضي أبي العباس بن شريح، فتكلم عن الفروع و الأصول، بكلام حسن، عجبت منه، فلما رأى إعجابي قال: أتدري من أين هذا ؟ قلت: يقول به القاضي. فقال :هذا ببركة مجالسة أبي القاسم الجنيد "[(21)] وإذا ذكر الجنيد؛ ذكر أستاذه : "الحارث المحاسبي "، و قد كان الحارث متفقها في الدين والعربية، كأحسن ما يكون الفقيه، لقد كان فقيها، وكان محدثا، وكان متكلما، وكان عالما في الأخلاق، وكان صوفيا، ولقد أسهم بقوة في حل المشاكل التي وجدت في عصره باحثا، ومرشدا، ومجادلا بالتي هي أحسن، وهاديا إلى الحق، والحق في نظره، هو ما كان عليه الرسول – صلى الله عليه و سلم – وأصحابه"[(22)]

[1]. وألف المحاسبي الكثير من الكتب في شتى مجالات العلوم. وليأخذ الإنسان صوفي من هؤلاء الذين ذكرهم السلمي في طبقاته، أو الذين ذكرهم القشيري في رسالته، أو الذين

تحدث عنهم صاحب الحلية فسيجد أهم قوم اتخذوا من العلم عبادة، وعكفوا على دراسته تقربا إلى الله سبحانه. وما كان علم الكتب، هو غايتهم الأخيرة، و إنما مع علم الكتب كان طموحهم إلى العلم: الو هبي، أو اللدني، أو الإلهامي، هو العلم الذي يمنحه الله لبعض عباده الصالحين العلم الذي سافر موسى- عليه السلام – لأجله وتحمل المشقة والمعاناة؛ ليلتقي مع عبد من عباد الله تعالى، علمه الله تعالى من لدنه علما، قال سبحانه عن موسى و فتاه : (فوجدا عبدا من عبادنا أتيناه رحمة من عندنا، و علمناه من لدنا علما) [الكهف 65]. هو علم يمنحه الله لمن شاء من عباده الصالحين؛ الذين التزموا شرعه وساروا على هدي نبيه. ولان هذا العلم الرباني؛ هو مطمح الصوفية ومبتغاهم، فإنه لا يتأتى إلا بإخلاص العبودية لله، ولأن إخلاص العبودية لله، لا يتأتى كذلك إلا بان يكون الاستغراق في العمل بنية التقرب "صلاة وصياما، وذكرا، وابتهالا " من الأسس الجوهرية في حياة الإنسان. إن الصوفية اقبلوا على العمل بعلم وبصيرة. لقد اخذوا الكتاب بقوة وكانوا أتقياء فأفاض الله عليهم من إلهاماته. وألبسهم رداء ولايته، فعاشوا في الدنيا سالمين، وفي الآخرة عند الله آمنين، قال تعالى (ألا أن أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون الذين آمنوا وكانوا يتقون لهم البشرى في الحياة الدنيا وفي الآخرة)[يونس 62].

الصوفية والعمل: و من خلال هذا يتضح لنا، أنه كان لكتبهم الأثر الكبير الواضح في الهداية على مرّ العصور، وقد يتساءل بعضهم، ماذا عن العمل والسعي في الأرض واكتساب الرزق في حياة الصوفية؟. لقد ذكرنا آنفا أن الصوفية أخذوا العلم مقرونا بالعمل و شكلوا بينهما تلازما، فلا يذكر احدهما إلا والآخر تبع له لقوله عليه السلام:(لا يحل لامرئ مسلم أن يقدم على أمر حتى يعلم ما حكم الله فيه) [23] . لذلك فإننا نكتفي هنا بذكر بعض ألقاب الصوفية التي تتضمن الإجابة عن مثل هذا الإشكال: فلقب القصار، والوراق، والخراز, والخوّاص، والحلاّج والزجّاجي، والحصيري، فالصيرفيّ فالمقرئ، ثم الفرّاء. كلها ألقاب مأخوذة من مهن كانت لأصحابها، كانوا يكتسبون بها أرزاقهم، أسوة بالأنبياء – عليهم السلام – فقد كان المسيح نجارا، كما رعى رسولنا محمد – عليه وعلى

سائر الأنبياء والرسل؛ أفضل الصلاة وأزكى السلام – الغنم لقريش على قراريط. ولقد كان الصوفية كغيرهم، منهم الفقير، ومنهم الغني، ومنهم العازفين عن الثراء العريض، ومنهم أصحاب الثروات التي يؤدون فيها حق الله، وينفقون منها في سبيله على السائل والمحروم، قال تعالى: (والذين في أموالهم حق معلوم للسائل والمحروم) [المعا رج 24،25].

وهذا أبو الحسن الشاذلي- رضي الله عنه – و هو من صفوة الصفوة الصوفية: " كانت له مزارع ونقول مزارع بالجمع، لنتابع في هذا التعبير حديث المؤرخين عنه، وكان له حصاد ودارس، وكانت له ثيران وكان يتاجر، ومن دعائه المشهور: " اللهم وسع علي رزقي في دنياي، ولا تحجبني بها عن أخراي، اللهم اجعلها في أيدينا، ولا تجعلها في قلوبنا " (24) .

وليس عيبا أن يكون الرجل الصالح غنيا، بل الرسول- صلى الله عليه وسلم – أثنى عليه فقال:(نعم المال للرجل الصالح)(25)، وقال: (لا حسد إلا في اثنتين رجل أتاه الله مالا فسلطه على هلكته..) (26)

الخاتمة:

يمكننا أن نستخلص مما مر معنا، أن الصوفي في توجهه إلى الله تعالى، ومن خلال التزامه بما جاء في الكتاب والسنة، وإقباله على القرآن، "تلاوة، وفهما، أخذا، وعطاء"، وعلى السنة "تمسكا، وامتثالا"، ثم أخذه بالأسباب، " حركة، وسكونا ":

- هم في الحقيقة ممن قال الله فيهم:

(ألا إن أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون الدين آمنوا وكانوا يتقون لهم البشرى في الحياة الدنيا وفي الآخرة) [يونس 64، 63،62]؛

- لا يخافون على ما وراءهم في الدنيا، ولا يحزنون وهم يوم الفزع الأكبر آمنون، لأنهم في دنياهم، كانوا مؤمنين متقين، فبشرهم الله بالرؤيا الصالحة في دنياهم، ووعدهم بالحسنى في أخراهم؛

- تقربوا إلى الله بأداء الفرائض، واجتهاد في النوافل، كما ورد في الأثر عن أبي هريرة- رضي الله عنه- قال: (قال رسول الله – صلى الله عليه وسلم – إن الله تعالى قال: من

عادى لي وليا فقد آذنته بالحرب وما تقرب إلى عبدي بشيء أحب ألي مما افترضته عليه ولا يزال عبدي يتقرب إلي بالنوافل حتى أحبه فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به وبصره الذي يبصر به، ويده التي يبطش بها ورجله التي يمشي بها ولئن سألني لأعطينه ولئن استعاذني لأعيذنه) [27] وبهذا نالوا رضوان الله تعالى، وحققوا أسمى مقاصد العبادة، بالعمل الصالح والإخلاص في القصد والنية. و قدموا الكثير من الخدمات لأمتهم عبر تاريخها المجيد.

الهوامش:

1- رواه أبو يعلى في مسنده.

2 ـــ فأتاه الله بذلك عز الدنيا و الآخرة.

3بو عبد الله الحارث بن أسد *المحاسبي*, البصري المولد, البغدادي المنـــزل والوفاة, أحد الزهاد المتكلمين بالعبادة والزهد والمواعظ.. والجامع بين علوم الظاهر والباطن. سمي *المحاسبي* لأنه كان يحاسب نفسه ، كانت وفاته ببغداد سنة 234 هـــ

4- د . محمد جلال شرف، دراسات في التصوف الإسلامي،دار النهضة العربية، بيروت، ط 1،1984، ص 158.

5 هو من مواليد 571هــ بقبيلة الاخماس المغربية،انتقل إلى تونس ، أخذ بيعة الصوفية على شيخه عبد السلام مشيش، رحل إلى مصر وتفي بصحراء مصر في طريقه إلى مكة سنة 656 هـــ ، شارك في معركة المنصورة في عهد الملك الأيوبي نجم الدين في مواجهة الحملات الصليبية .

6- عبد الحليم محمود، المنقذ من الضلال، دار الكتاب اللبناني، بيروت،ط2، 1985 ، ص 18

7- هو شهاب الدين عمر السهروردي فيلسوف إشراقي، شافعي المذهب، ولد في سهرورد الواقعة شمال غربي إيران عام 1153 م وقرأ كتب الدين والحكمة ونشأ في مراغة ، وسافر إلى حلب وبغداد حيث كان مقتله بأمر صلاح الدين بعد أن نسب البعض إليه الفساد المعتقد ولتوهم صلاح الدين أن السهروردي، يفتن ابنه بالكفر والخروج عن الدين، وكان مقتله بقلعة حلب سنة 665 هـــ مع أنه كان من كبار المتصوفة في زمانه ومن أفقه علماء عصره بأمور الدين والفلسفة والمنطق والحكمة، ويسمي مذهبه الذي عرف به "حكمة الإشراق" وله كتاب بهذا الاسم. ومن كتبه أيضا رسائل في اعتقادات الحكماء وهياكل النور. يعد مؤسسا للفكر الفلسفي الإشراقي، الذي يدعو إلى الوصول للمعرفة عن طريق الذوق والكشف الروحاني، بخلاف التوجه الفلسفي العام والمستدل بالتقصي والتحليل البرهاني، جمع بين عدة توجهات فلسفية من اليونان ومصر وغيرها كنماذج فلسفية لتوضيح الفلسفة الإشرافية، أكبر من دعي إلى التأمل الروحاني من بين الفلاسفة المسلمين كما عرف عنه بعدم الاقتناع بالمصادر بل بأسلوب التفكير الذاتي والنفسي، أما عن موته فاختلف الكتاب في تاريخ الفلاسفة فمنهم

من ذكر أنه قتل عن طريق الجوع ومنعه من الطعام ومنهم من قال بالسيف كما قيل أنه أحرق لكن اجتمعوا على أنه حكم علية بالإعدام بتهمة الإلحاد والزندقة.

8- السهر وردي ، عوارف المعارف، دار الكتاب العربي لبنان ، ط 2 ، 1983 ، ص 58 بتصرف

9- رواه الإمام البخاري عن عمر بن الخطاب من حديث جبريل (بينما نحن جلوس عند....)

10- د . محمد جلال شرف، نفس المرجع السابق ، ص 159.

11- هو من كبار صوفية بغداد، توفي عام 261 هـ ، وهو صاحب مذهب" الحب الإلهي"والذي من سماته الزهد والتقشف في الحياة.

12- عبد الحليم محمود، المنقذ من الضلال، دار الكتاب اللبناني، بيروت،ط2، 1985 ، ص 18

13أبو القاسم الجنيد بن محمد بن الجنيد النهاوندي الأصل، البغدادي القواريري، قال السبكي: هو سيد الطائفة

14- عبد الحليم محمود،نفس المرجع السابق ، ص 19.

15- ولد حجة الإسلام *الإمام* أبو حامد محمد *الغزالي* في ضاحية غزالة بمدينة طوس ، من أعمال خراسان عام 450هـ الموافق لـ 1058م ،كان والده إلى جانب اشتغاله بغزل الصوف، يقوم بخدمة رجال الدين، له كتب كثيرة أشهرها " إحياء علوم الدين " قال فيه الإمام النوري : "كاد الإحياء يكون قرآنا ". ...

16- عبد الحليم محمود،نفس المرجع السابق ، ص 19

17- يشتمل *إحياء علوم الدين* على فوائد كثيرة، فهو *كتاب* لا يستغني عنه العلماء والعامة،و يمكن تصنيفه في لائحة "الكتب التي لا تموت"

18- ألف الغزالي *كتابه "تهافت الفلاسفة"* سنة 884هـ،1095م، تضمن *التعريف* ببعض علوم *الإسلام* ونظرته لعلم المنطق.

19 - *الإمام* أبي القاسم عبد الكريم بن هوزان *القشيري* المتوفى سنة 465 هـ،له **كتاب لطائف الإشارات.**

20- عبد الحليم محمود،نفس المرجع السابق ، ص 21.

21- عبد الحليم محمود،نفس المرجع السابق ، ص 21.

22- عبد الحليم محمود، المنقذ من الضلال، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1985 ، ص

23- رواه البخاري ومسلم، وأبو بكر بن أبي الدنيا في كتاب الإخلاص.

24- عبد الحليم محمود، نفس المرجع السابق، ص 22.

25- رواه الترمذي وأبو داوود من حديث أبي هريرة، رضي الله عنه.

26- رواه البخاري و مسلم من حديث عبد الله بن مسعود .

27ـ رواه الإمام البخاري.

انشطار الذات وأزمة الوعي

في رواية موسم الهجرة إلى الشمال

قارة مصطفى نورالدين
جامعة الأغواط

قرأت رواية " **موسم الهجرة إلى الشمال** أكثر مرة وفي ظروف مختلفة تماما دون أن أفكر في الكتابة عنها، وذلك لسببين رئيسيين :

الأول : إن الدراسات التي كتبت حول هذه الرواية لا تعد ولا تحصى وبمختلف العناوين،والأكثر من ذلك تكاد تنفرد ببليوغرافيا خاصة بها.والأمر يعود كما هو معروف إلى الطفرة التي أحدثتها في تاريخ الرواية العربية ومن هنا فإن أي محاولة للتأريخ للرواية العربية لا يمكنها أن تتخطى هذا العمل الإبداعي.

الثاني : شكلت الرواية محورا للعديد من المساءلات والممارسات النقدية بحكم موقعها التاريخي لذا فإنه تم تناولها من زوايا مختلقة كموضوع للدراسة والبحث وفق مناهج نقدية كيفما كانت منطلقاتها، ومهما كانت نتائجها.وعليه فإن الرواية استنفذت وقيل فيها كل ما يجب أن يقال وما لا يجب أن يقال وبالتالي فإن الكتابة عنها تكون على سبيل التكرار والاجترار.لا أخفي عليكم أنني طرحت سؤالا على نفسي أكثر من مرة وأنا أقرأ : لماذا الكتابة عن رواية استنفذت بحثا من كل الجوانب ؟

لا أستطيع الإجابة عن هذا السؤال حتى لا أقدم كل التبريرات الممكنة التي تسمح لي بالنفاذ إلى الكتابة عما أعتقد أنه تكرار واجترار.كل ما يمكن قوله لهذا الغرض أن قراءة هذه الرواية شهوة لا تقاوم كانت تدفعني للقراءة باستمرار والتساؤل المتواصل عن السر الكامن وراء كل هذا.البداية قراءة ، ثم مساءلة، ثم رغبة فعلية للمجازفة والكتابة بحثا عن هذه الغواية التي لا تقاوم التي يجذبنا إليها النص دائما .لماذا لا تكون هذه الغواية إسهاما خاصا لتجربة خاصة تحاول التناغم مع النص وفي الوقت نفسه الغوص في دواخل الرواية

الجديدة والقديمة؛ قديمة تاريخيا ، وجديدة بقابليتها على التفاعل مع المعطيات التي تتجدد مع الزمن، بل أكثر من هذا تتزامن مع الراهن من خلال الترهين الذي يحدثه فعل القراءة.إنها نص مفتوح على كل الاحتمالات والإمكانات. و انطلاقا من هذا المبدأ تكون قراءتنا إضافة- ليس بالضرورة أن تكون نوعية- لهذه البيبليوغرافيا وتجلية لإنتاجية فعل القراءة الفردية للنص الذي يبقى دائم الحضور متجاوزا سياقاته التاريخية ومندمجا في سياقات أخرى تفجر خبايا الخفي والمضمر.

سنحاول التعامل مع هذا النص من خلال التركيز على العناصر التالية: تكوين الرواية كنقطة أولية لطرق باب الرواية، ثم دراسة السارد وموقعه من السرد لكشف الازدواجية بين طرفي عملية السرد والعلاقة بينهما، ثم الذات و وعيها بنفسها.

1-تكوين الرواية :

الرواية في شكلها السردي مقسمة إلى مقاطع مرقمة من 1إلى 10 وفق الصيغة الآتية :

المقطع الأول يقع في 18 صفحة (من ص 5 -ص22)

المقطع الثاني يقع في 26 صفحة (من ص23-ص48)

المقطع الثالث يقع في 16 صفحة (من ص49-ص64)

المقطع الرابع يقع في 09 صفحات (من ص65-ص73)

المقطع الخامس يقع في 17 صفحة (من ص74-ص90)

المقطع السادس يقع في 17 صفحة (من ص91-ص107)

المقطع السابع يقع في 10 صفحات (من ص108-ص117)

المقطع الثامن يقع في 17 صفحة (من ص118-ص134)

المقطع التاسع يقع في 33 صفحة (من ص135-ص167)

المقطع العاشر يقع في 04 صفحة (من ص168-ص171)

المقاطع كما يظهر متقاربة جدا ومتجانسة إذ لا نرى فروقا ملموسة بين صفحات المقاطع باستثناء المقطع الثاني (26ص)، والتاسع (33ص)، والعاشر (04ص) أين نلمس فرقا ملحوظا ، فبداية من المقطع الأول الذي ينفتح بلسان السارد الأساسي حين عودته إلى قريته في السودان " **عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة ، سبع أعوام على وجه التحديد ، كنت خلالها أتعلم في أوربا.تعلمت الكثير وغاب عني الكثير.. .**"[1] إلى غاية المقطع العاشر الذي ينغلق بلسان السارد كذلك عند دخوله الماء " دخلت الماء عاريا تماما كما ولدتني أمي "[2] نلمس تحولات كبيرة جدا يتجلي فيها حضور السارد بنسبة كبيرة جدا من خلال تدخله في تحديد وتنظيم المسار السردي للرواية، وحده يسرد وينقل كل الوقائع من زاوية نظره بل حينما يتدخل صوت مصطفى سعيد ساردا فإن الراوي هو الذي يقرر ذلك لدواعي شكلية تتعلق ببناء الرواية.بدأ مصطفى سعيد يسرد في المقطع الثاني (26 ص)، ثم اختفى وبقي يتردد صوتا مشكلا هاجسا للسارد، ويتجسد في أرملته وفي أولاده والأكثر من ذلك يشكل لغزا محيرا في غرفته السحرية.الملاحظ أن المقاطع المتعلقة بمصطفى سعيد تحتل مساحة كبيرة من الرواية تتكثف كلها في المقطع التاسع الذي خصص فيه السارد 33 صفحة للقضاء نهائيا على كل ما يتعلق بمصطفى سعيد إلى الأبد . لكن الآمر يختلف تماما بالنسبة للسارد الأصلي الذي يتقلص دوره شيئا فشيئا إلى درجة التراجع ، فالمقطع الأول يحتل 18 صفحة، الثالث 16صفحة ثم الرابع 09 صفحات وأخيرا المقطع العاشر 04صفحات.

نستنتج أولا من ناحية المقاطع المشخصة ، وحضور السارد والشخصية الأساسية في الرواية أ ن هناك علاقة عكسية بينهما إذ كلما ترسخ حضور مصطفى سعيد إلى درجة التكثيف في المقطع العاشر، كلما تراجعت الشخصية الساردة الأصلية إلى درجة التقلص في المقطع العاشر تجاورا مع المقطع التاسع المكثف الخاص بمصطفى سعيد.

يسمح لنا هذا الاستنتاج بمراجعة التقسيم الأولي الرواية (10 أقسام) الذي يمكن اختصاره إلى قسمين كبيرين : قسم متعلق بالسارد الأساسي في الرواية دون أن يعلن عن

اسم له، وقسم متعلق بالشخصية المحورية التي تحتل بدورها موقع السارد الثاني في الرواية.إذا نرصد ذاتين ساردتين (السارد الأصلي المتجلي في الضمير المتصل ، ومصطفى سعيد الذي يروي حكايته)، ومن هنا فبنية الرواية تتكون من حكايتين تمثلان المادة الخام للخطاب السردي وهما " **حكاية الراوي مجهول الاسم العائد من الغرب لتوه، وحكاية مصطفى سعيد الذي سبقه في العودة من " الغرب " قبل سنين وهو شخصية حذرة، ومتوجسة، ومتنكرة** "[3].وفي الحكايتين نعرف كل شيء عن مصطفى سعيد بينما لا نعرف شيئا عن السارد باستثناء أنه قضى سبعة أعوام للدراسة في الغرب وأنه عاد إلى وطنه الأم لقيم في قريته مسقط رأسه ويشتغل بالعاصمة الخرطوم و يقيم علاقة مع مصطفى سعيد بدافع كشف خبايا شخصية مصطفى سعيد والسر الذي يحمله.وعليه يعمل السارد على الاختفاء في الوقت الذي يفضح فيه شخصية مصطفى سعيد.

الحكايتان منفصلتان ولكل منهما قصة لكن هذا لا من يمنع اندماج الحكايتين في الأخير بوجود نقاط مشتركة بين الشخصيتين: كلاهما درس في الغرب وتلقى الثقافة الغربية وعلومها، وكلاهما عاد ليستقر في وطنه، كلاهما شخصيتان مثقفتان.غير أن نتائج الاتصال بالثقافة الغربية كانت مختلفة عن شخصيتهما : السارد استطاع التكيف و التجانس مع ثقافته الأم، بينما رفض مصطفى سعيد شخصه ليعيش متنكرا في ثوب شخصية أخرى ملغيا كل رواسب الماضي حتى يندمج في القرية فلاحا بسيطا مما شكل لغزا عمل السرد على تفكيكه وتحليته.لكن يبقى الاختلاف من حيث منطلق الحكايتين ووظيفتهما في البنية السردية، يبين عبد الله إبراهيم ذلك بوضوح " **على أن أهـــــم ما يميز الحكايتين الواحدة عن الأخرى هو دورهما الوظيفي في البنية السردية، فحكاية الراوي تفسيرية، أما حكاية مصطفى سعيد فهي فردية–مأساوية ...**"[4]. مما يجعل حكاية مصطفى سعيد الأصل التكويني للرواية وحكاية الراوي تفسيرية لأنها تقوم بمهمة تفسير لغز الحكاية وفي الوقت نفسه تحديد بنية الرواية من خلال تقطيع نسيج الحكاية الأصل.كيف تنبني الرواية إذا ؟ لا يتسنى لنا كشف البنية الداخلية إلا بدراسة وتشريح الذات الساردة في المتن الروائي.

2-الذات الساردة :

من يسرد الرواية ؟ولماذا ؟ أي ما الداعي إلى الكتابة ؟ من الصفحة الأولى والسطر الأولى تظهر الذات الساردة في صيغة ضمير متصل دون أن تعلن عن اسم لها " عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة ، سبعة أعوام على وجه التحديد ، كنت خلالها أتعلم في أوربا.تعلمت الكثير وغاب عني الكثير، لكن تلك قصة أخرى "[5] **وتبقى الذات مختفية على هذا الشكل إلى نهاية الرواية.اختار المؤلف سرد الرواية بالضمير المتكلم مما يفتح المجال للالتباس بين السارد والمؤلف، وذلك ما تعلن عنه الرواية فعلا، ففي الغلاف نقرأ العنوان والمؤلف، ثم نصطدم في الصفحة الأولى والسطر الأول بالفعل " عدت " وكأن الطيب صالح يتكلم عن نفسه.يفتح هذا الأمر تساؤلا بسيطا : إذا كان الأمر كذلك فهل نحن حيال سيرة ذاتية للمؤلف ؟ ليس الأمر بهذه البساطة، فلو اكتفت الرواية بالحكاية الأولى فقط (الخاصة بالسارد) لكان الأمر كذلك، لكن الواقع أن حكاية أخرى تتدخل وتتأسس عليها الرواية كلها بلسان السارد مما يهدم تصور السيرة الذاتية.**

أ-السارد الأصلي :

يبدأ السارد حكايته بالعودة إلى مسقط رأسه من أوربا بعد فترة دامت سبعة أعوام قضاها في الدراسة وطلب العلم ، سمحت له هذه الفرصة بالتعرف على العالم الآخر والاتصال بثقافته.خاض السارد تجربة قرر أن يكتب عنها " ثمة آفاق كثيرة لا بد أن تزار، ثمة ثمار يجب أن تقطف، كتب كثيرة تقرأ، وصفحات بيضاء في سجل العمر، سأكتب فيها جملا واضحة بخط جريء "[6] .ذلك ما يعلن عنه السارد ، لكن الواقع السردي عكس ذلك تماما،إنه يختفي في كل مسارات الرواية بل أكثر من ذلك تعمد حذف كل ما يتعلق بحياته التي قضاها في أوربا مكتفيا بعبارة " تلك قصة أخرى "، ولا

يحيل إلى بأي إشارة إلى ذلك بتاتا في كل الرواية. الجرأة نجدها حينما يتعلق الأمر بمصطفي سعيد أين يقدم السارد كل المعلومات الخاصة بمصطفي وعلاقته بالغرب وكيف تعامل مع الآخر إلى درجة الحلول في المجتمع الإجليزي وأصبح أستاذا في الجامعة ومناضلا في الأحزاب السياسية.

يتعمد السارد تشريح ذات مصطفى من الداخل ويجمع كل ما يتعلق به بدليل الرغبة الجامحة لمعرفة لغز هذه الشخصية، وجمع مادة الحكاية من مختلف المصادر : مصطفى سعيد نفسه، انطباعات السارد،المأمور المتقاعد، الأستاذ الجامعي السوداني،أحد الوزراء، ومسز روبنسن ،ومحاولة معرفة خبايا الغرفة المغلقة التي تمثل العالم الداخلي فمفتاح الغرفة هو مفتاح الشخصية المغلقة في الوقت نفسه.

السارد هو الذات المهيمنة في السرد نظرا لموقعه الاستراتيجي ، فهو جزء من الحكاية و متضمن فيها داخليا، وخارج الحكاية حينما يتعلق الأمر بمصطفى، ولذا يتخذ وجهتين متلازمتين في سرده؛ سرد من الوجهة الذاتية حينما يسرد ما يخصه بضمير المتكلم، وسرد موضوعي عندما يتخذ مسافة من القضايا المتعلقة بالقرية وسكانها أين يتكثف الوصف ، وعندما ينظم حكاية مصطفي سعيد.إنه موجود في كل مواقع سرده ويكاد يكون عليما بكل شيء مهما كان الموقع ومهما كان الحدث،وفي حالة جهله ببعض وقائع الرواية فإنه يوظف تقنيات خاصة لسد الفجوات ،فمثلا يجهل السارد قصة مصطفى سعيد لذلك يكلفه بسردها، ويعدد مصادر معلوماته وكذلك قصة انتحار أرملة مصطفى سعيد وقتلها لود الريس نجد السارد يستنطق بنت مجذوب لمعرفة الواقعة بعد غوايتها بزجاجة خمر ليفتح شهيتها للكلام تحت تأثير الخمر.

إن الملفت للانتباه في كل هذا أن السارد لا يكلف إلا ذاتا واحدة بفعل السرد إلى جانبه وهو مصطفى سعيد مقوضا حريته إذ تكلم بطريقة مباشرة في المقطع الأول بصورتين مختلفتين: الأولى بوصفه مزارعا " **كنت في الخرطوم أعمل في التجارة.ثم لأسباب عديدة،**

قررت أن أتحول للزراعة.كنت طول حياتي أشتاق للاستقرار في هذا الجزء من القطر، لا أعلم السبب.وركبت الباخرة ، وأنا لا اعلم وجهتي.ولما رست في هذا البلد، أعجبتني هيئتها.وهجس هاجس في قلبي : هذا هو المكان.وهكذا كان ، كما ترى.لم يخب ظني في البلد ولا أهله "[7]، والصورة الثانية هي حقيقته التي يخفيها أو إن صح التعبير فضح نفسه تحت تأثير الخمر وقرا قصيدة بالإنجليزية وفي لحظتها أسر " **سأقول لك كلاما لم أقله لأحد. لم أ جد سببا لذلك قبل الآن.قررت هذا حتى لا يجمح خيالك ، وأنت درست الشعر** "[8] فحوى هذا الكلام أنه شخص آخر " **خفت أن تذهب وتتحدث إلى الآخرين.تقول لهم لست الرجل الذي أزعم.فيحدث.يحدث بعض الحرج، لي ولهم.لذا فإن لي عندك رجاء واحدا.أن تعدني بشرفك، أن تقسم لي بأنك لن تبوح لمخلوق بشيء مما سأحدثك به الليلة** "[9] ظل السارد محافظا على سر مصطفى سعيد مما يوحي بنوع من التواطؤ بينهما ولهذا أهمية كبيرة في تحديد العلاقة بينهما.نناقش تلك العلاقة في نقطة أخرى.

خصص السارد مقطعا (المقطع الثاني) كاملا بعد ذلك لمصطفى حتى يسرد قصته كاملة ليفصح عن حقيقته بداية من طفولته في الخرطوم وانتقاله إلى مصر ولقاؤه بمسز روبنسن، رحلته إلى لندن، مغامراته الجنسية، محاكمته وسجنه مدة سبع سنوات.بدأت قصته بالتوق نحو المعرفة في المدرسة ثم نحو الغرب والاتصال بالآخر، ومأساته ثم العودة إلى قرية صغيرة.أتبع السارد هذا المقطع بمقطع (الثالث) أخر قرر فيه نهاية مصطفى سعيد الذي مات غرقا في النيل مع أنه يجيد السباحة لكن الواقع أن مصطفي مات حين تكلم حين فضح حقيقته للسارد فقط.

لم يعلن موت مصطفى عن نهاية الرواية بل بقي حيا بشكل آخر " **وإذا بمصطفى سعيد، رغم إرادتي، جزء من عالمي، فكرة في ذهني، طيف لا يريد أن يمضي في حال سبيله** " [10] تحول إلى العالم الداخلي للسارد إلى هاجس يشغل جزءا من شخصية السارد.يستمر مصطفى لتستمر الرواية في الأشكال التالية :

1 - بوصفه خطابا وذلك في الوصية التي تركها خصيصا للسارد، وفي شكل شذرات تتردد على السارد في ثنايا الرواية.

2 - في امتداده الأسري على الخصوص في أرملته و ولديه.

3 - سر الغرفة المغلقة التي تمثل العالم الداخلي لشخصيته،والتي لم يكشف أمرها إلا في المقطع ما قبل الأخير (التاسع).

رغم ذلك كان مصطفى يسير إلى حتفه وفقا لمسار محدد حدده السارد وليس مصطفى نفسه، فرغم القرار الذي اتخذه بعد كل الترتيبات أصر السارد على إبقائه مما يؤكد سيطرة السارد على قصة مصطفى.كانت النهاية متدرجة على الشكل التالي :

1 - الموت غرقا والتي لا تمثل النهاية الحقيقية كما بينا.

2 - نهاية أرملته التي رفضت الزواج من ود الريس لكن حدث الأمر رغما عنها.قتلته وقتلت نفسها وألحقت العار بفعلتها.

3 - تعمد الراوي إخفاء كل ما يتعلق بالولدين باستثناء ذكر الاحتفال بختانهما دون أن يفصل في ذلك.

4 - بعد دخوله الغرفة واكتشاف العالم الداخلي وخباياه أحرق كل شيء.وبهذا لم يبقى أي أثر لمصطفى.

هل فعل السارد ذلك وفقا لرغبة مصطفى حينما طلب منه ألا يبوح لأحد بحقيقته أم لغاية أخرى غير معلنة ؟ لم يبق أي أثر لمصطفى في نهاية الرواية.هل يعني هذا أن السارد حقق مقولته المتمثلة في: ليس مصطفى سعيد إلا أكذوبة ؟ لا نستطيع الإجابة هنا عن هذه الأسئلة طالما لم نستوف كل عناصر الدراسة..طالما لم نتطرق إلى السارد الثاني محاولين ربط العلاقة بينهما.

ب–السارد المسرود (مصطفى سعيد) :

لماذا كلف السارد مصطفى سعيد لكي يروي حكايته ؟ هل كان السبب تقنيا بحيث يتخذ السارد مسافة من موضوعه سرده أي يوظف ما يعرف بالسرد الموضوعي ؟ قد يكون الأمر كذلك، لكننا إذا رجعنا إلى ما تطرقنا إليه في العنصر السابق وما يتعلق بالسارد الأصلي نجد الواقع خلاف ذلك، فهو الذي حدد مسار و مصير مصطفى سعيد.
يفتتح مصطفى قصته بالعبارة التالية : " **إنها قصة طويلة.لكنني لن أقول لك كل شيء.وبعض التفاصيل لن تهمك كثيرا، وبعضها...المهم أنني كـــما تـــرى ولدت في الخرطوم** " [11] ، وهنا نلمس التقابل بين الافتتاحية الأولى للسارد حينما تعمد إخفاء قصته.إن القصة التي سكت عنها (تلك قصة أخرى) يستدركها مصطفى سعيد (إنها قصة طويلة) الذي يوظف نفس تقنية السارد في الإخفاء كما يظهر في (لن أقول لك كل شيء) وعلى الخصوص في النقاط التي تدل دلالة قاطعة على الكلام المحذوف الذي سيستدرك من خلال فعل السرد.يذكر مصطفى بعض التفاصيل ويترك البعض الآخر للسارد يستكشفه في المقطع التاسع الخاص بالغرفة ، وبهذه الطريقة يتكامل المقطعان؛ ما لا يقوله مصطفة في المقطع الثاني بطريقة مباشرة يستدركه السارد في المقطع التاسع داخل الغرفة أين يتحول مصطفى إلى خطاب فقط كما بينا ذلك سابقا.
لا يسرد مصطفى كل شيء إذا بل يركز فقط على المحطات الأساسية في حياته ، فبداية ولد في الخرطوم و نشأ يتيما في طفولته محروما من الأبوة.وكان دخول المدرسة حدثا بارزا في حياته وثمة تفتقت موهبته وانفتحت على المعرفة وعلى الخصوص باكتسابه اللغة الإنجليزية.أقبل بشغف إلى درجة إن الخرطوم لم تسع التلميذ المعجزة لذلك أرسل في بعثة إلى القاهرة والتقى بمسز روبنسن التي كان لها دور حاسم في تشكيل شخصيته من ناحيتين : في أول اللقاء كانت من فتح شهيّته إلى الجنس " **في تلك اللحظة، وأنا واقف على رصيف المحطة، وسط دوامة من الأصوات والأحاسيس، وزندا امرأة ملتفان حول**

عنقي، وفمها على خدي، ورائحة جسمها، رائحة أوربية غريبة، تدغدغ أنفي ، وصدرها يلامس صدري ، شعرت وأنا الصبي ابن الإثني عشر عاما بشهوة جنسية مبهمة لم أعرفها من قبل في حياتي "[12] ثم كان لها الفضل في رسم معالم ثقافته " **تعلمت منها حب موسيقى باخ، وشعر كيتس، وسمعت عن مارك توين لأول مرة منها** "[13]. لم تسعه القاهرة كان يبحث عن عوالم أخرى أرحب إلى لندن واللغة الإنجليزية أداته لمعرفة الآخر الذي اتصل به مباشرة، دخل الجامعة درس الاقتصاد ودرسه.إفريقي يحن إلى البرد والصقيع يجوب شوارع لندن " **وحملني القطار إلى محطة فكتوريا، وإلى عالم جين موريس** "[14] القدر حمله إلى قدره وكان وتر القوس يشتد.عاش في لندن متنكرا بأسماء متعددة همه الوحيد الإيقاع بالنساء إلى فراشه إلى غرفته السحرية التي تحوي عبق الشرق في قلب لندن " **غرفة نومي مقبرة تطل على حديقة، ستائرها وردية منتقاة بعناية، وسجاد سندسي دافئ و السرير رحب مخداته من ريش النعام. وأضواء كهربائية صغيرة، حمراء، و زرقاء، وبنفسجية، موضوعة في زوايا معينة.وعلى الجدران مرايا كبيرة ، حتى إذا ضاجعت امرأة، بدا كأني أضاجع حريما كاملا في آن واحد.تعبق في الغرفة رائحة الصندل المحروق والند ، وفي الحمام عطور شرقية نفاذة، وعقاقير كيمياوية، ودهون ، ومساحيق ، وحبوب.غرفة نومي كانت مثل غرفة عمليات في مستشفى** "[15].أدخل إلى غرفته آن همند ، وشيلا غرينود، وإيزابيلا سيمور كلهن انتحرن لما دخلن الغرفة وحدها جين موريس تزوجها وقتلها نال منها مرتين.

حول مصطفى سعيد غرفته الشرقية إلى مسرح للعنف للانتقام من الغرب، فهو لم يأت طالبا للعلم والمعرفة بل جاء غازيا وطالب ثأر لذا كانت مغامراته الجنسية محاولة للتعبير عن هذه الرغبة الدفينة، وعليه تصاحب الجنس مع الجريمة إما عن طريق القتل أو الانتحار.حوكم سعيد لأنه تسبب في انتحار الفتيات وفي قتل جين موريس،غير أن السبب الفعلي لا يقتصر على أنه كان السبب المباشر في الذي حصل.المحاكمة لأن مصطفى سعيد كان صنيعا فاشلا للغرب ، كان من المفروض أن يقوم بمهة الغرب ومشروعه الاستعماري

في الشرق، كان من المفروض أن يستوعب ثقافة الغرب ويتخلى عن انتمائه للشرق، لكن المحاكمة تحولت إلى صراع بين الشرق والغرب.جاء مصطفى سعيد يرد الغزو بالغزو ، والعنف بالعنف؛ والغرب لم يقبل بهذا " **إنهم جلبوا إلينا جرثومة العنف الأوربي الأكبر الذي لم يشهد العالم مثيله من قبل في السوم وفي فردان ، جرثومة مرض فتاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام.نعم يا سادتي، إنني جئتكم غازيا في عقر داركم.قطرة من السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ** "[16]

سجن سبعة أعوام الأولد بيلي، وهي نفس الفترة التي قضاها السارد الأصلي في أوربا.أنهى مصطفى سعيد قصته بلقائه مع امرأة إيزابيلا سيمور في الأربعين تتماثل مع مسز روبنسن بوصفها موضوعا للرغبة.نال سعيد منها في غرفته (موضوع الانتقام)، ثم صمت عن التفاصيل الأخرى التي عبر عنها بنقاط تدل على كلام خفي تعمد كما تعمد السارد الأصلي ذلك أيضا.

كلف السارد سعيد لكي لا يقول إلا ما أراده وترك فك اللغز له، في المقطع التاسع. يسد السارد الثغرات الباقية ويحول سعيد من سارد إلى موضوع للسرد، ودخل الغرفة السحرية التي تعبق هذه المرة بروح الغرب حيث لا وجود لأي كتاب بالحرف العربي، وتداخل خطاب السارد مع خطاب مصطفى سعيد دون أن نعلم إن كان مصطفى يخاطب السارد أم يواصل سرده الذي أوقفه في المقطع الثاني.المهم أننا نجد داخل الغرفة تفسيرا لكيفية لقاء الفتيات ونهايتهن انتحارا بعد دخولهن المقبرة، وحدها جين موريس احتلت أغلبية المقطع، كانت قدره وتزوجها...وقتلها. لكن لماذا جين موريس بالذات ؟

تحتوي الغرفة على ذكريات سعيد في الغرب و فيها تتجلى تجربته مع الثقافة الغربية ونتاجه الفكري، إنها تمثل عالمه الداخلي الذي لا يريد لأي كان أن يطلع عليه باستثناء السارد. كما تمثل جين موريس جزءا من هذا العالم، وترتسم بوصفها الصورة الفعلية للغرب : العنف ، الشهوة، الخيانة...جردته من كل شيء لينال منها حتى أعز ما يملك،

طلبت منه الزهرية فهشمتها، المخطوط العربي النادر فمزقته، ومصلاة الحرير..إنه الغرب في كل تجلياته : زارع العنف في بلاد الشرق محاولا تجريده من ثقافته وحضارته (المخـــطوط)، ومعـــتقده (مصلاة الحرير)، ومن هنا كان التلاقح معها دمويا ،حربا يخوضها كل ليلة دون هوادة..كانت القدر الذي قاده إليه القطار ، المأساة التي مزقته إلى الأبد و لم يستطع أن يسترجع ذاته رغم العودة إلى الخرطوم في قرية صغيرة.دمرته جين موريس حينما كانت تخونه وتحطم كبرياءه في كل مرة وتمنح نفسها للآخرين،وفي الأخير بادل العنف بالعنف..قتلها في إحدى الليالي وانتهى.

أكتشف السارد بقية القصة واكتمل تركيب الحكاية الثانية التي أغلقها في نهاية المقطع التاسع، فصل كل شيء في الرواية عند فعل الحرق " **يجب أن أنهي هذه المهزلة قبل طلوع الفجر، والساعة الآن جاوزت الثانية صباحا عند طلوع الفجر ستأكل ألسنة النار كل هذه الأكاذيب** " [17] لماذا نعت السارد هذه الحقائق بالأكاذيب ؟ هل لأن مصطفى سعيد أكذوبة ؟ وإن كان كذلك لماذا استأثر باهتمام السارد وشغل اهتمامه ؟ لماذا الإصرار على معرفة كل ما يخصه ؟ ولماذا أصر على حرق ما في الغرفة بعدما عرف كل شيء ؟ والسؤال الأساسي : ما العلاقة بين الشخصين ؟

3– ساردان لذات واحدة :

منح السارد فضل السرد لمصطفى وحده، ورد مصطفى ذلك بأن أختار السارد وصيا على أهله من دون أهل القرية مع أن معرفته به كانت سطحية، وأعطاه مفتاح الغرفة التي لم يدخل إليها أحد غيره، وأسر له بحقيقته في القصة التي رواها طالبا عدم إفشائها، لكنه قرر الرحيل..لماذا كل هذا؟ يكتشف السارد السر " **لم تكن صدفة أنه أثار حب الاستطلاع عندي، ثم قص علي قصة حياته غير كاملة لكي أكتشف أنا بقية القصة.لم تكن صدفة أنه ترك لي رسالة مختومة بالشمع الأحمر، إمعانا منه في شحذ خيالي، وإنه جعلني وصيا على ولديه ليلزمني إلزاما لا فكاك منه، وأنه ترك لي مفتاح الشمع هذا.لا حد لأنانيته وغروره، فهو رغم كل شيء يريد أن يخلده التاريخ** " [18].لا يمكننا

الوثوق في هذا الرد الذي يراه السارد؛ إذ لوكان الأمر كذلك فلماذا لا يروي لنا السارد قصته الأخرى – يعني فترته التي قضاها في أوربا ؟

رأينا فيما سبق كيف تلتقي الحكايتان إلى حد التداخل وتماثل السارد مع مصطفى سعيد في نقطة معينة من الرواية وعلى الخصوص حينما تساءل السارد " **هل كان من المحتمل أن يحدث لي ما حدث لمصطفى سعيد؟ قال أنه أكذوبة ؟ فهل أنا أكذوبة أيضا** "[19] ، وكذلك حين دخل الغرفة وصادفته الصورة " **إنه غريمي، مصطفى سعيد.صار للوجه رقبة، وللرقبة كتفان وصدر ثم قامة وساقان.ووجدني أقف أمام نفسي وجها لوجه. هذا ليس مصطفى سعيد.إنها صورتي تعبس في وجهي من مرآة** "[20] امتزجت الصورتان واتحدتا في المشهد مما يوحي بتقاربهما وتطابقهما ليس على سبيل الصدفة إنما هناك استراتجية محددة تسمح لنا بالاستنتاج التالي : ليس مصطفى سعيد إلا الوجه الآخر للسارد أو الجانب الآخر من الذات الذي عمل السارد على إخفائه، فهو يظهر من جهة على أنه ذات رزينة متماسكة استطاعت التلاؤم مع الواقع الاجتماعي في الخرطوم، والانسجام مع الثقافة الأصلية رغم الاتصال بأوربا وهنا لا يقول السارد شيئا.بينما ذات مصطفى سعيد عاجزة عن إيجاد صيغة للتكيف والتصالح والانسجام لذلك كانت نهايتها مأساوية.

ليس هذا الاستنتاج اعتباطيا فلو تتبعنا الرواية وبحثنا عن الشخصيتين لوجدناهما يشتركان في أكثر من محطة قد تصل جوانب منها إلى حد التطابق :

1 - كلاهما شخصية مثقفة

2 - لكليهما قصة، يتعمد السارد الأصلي إخفاءها فيما يرويها مصطفى سعيد بكل تفاصيلها للسارد تاركا المجال له ليكملها بمفتاح الغرفة.القصتان متكاملتان مصطفى يتكلم حيث يصمت السارد الذي لا نعرف عنه شيئا غير أنه عاد إلى قريته، بينما نجد تفصيلا لمصطفى في حياته (على الخصوص طفولته وكيف رحل).

3 - قضى السارد سبعة أعوام في أوربا ، وقضى مصطفى سعيد سبعة أعوام في سجن الأولد بيلي.

4 - كلاهما يقوم بفعل السرد في الرواية.

5 - يتقاسمان موهبة الشعر.كان السارد يعد رسالته في البحث عن شاعر، ولمصطفى قصة مع الشعر، كشف نفسه بالشعر ،يقرأ الشعر لإحدى ضحاياه (آن همند)، وفي الغرفة يكتب الشعر.

6 - تزوج مصطفى حسنة بنت محمود، و لم يحب السارد في حياته غير حسنة التي رفضت الزواج من ود الريس بعدما مات زوجها، وطلبت هي بنفسها أن يتزوجها السارد.وحينما خالفت الظروف إرادتها انتحرت.

7 - فاض النهر ومات مصطفى سعيد مع أنه كان يجيد السباحة، مات في نهر سيستقر عاجلا أو آجلا في مسيره الحتمي ناحية البحر في الشمال.ودخل السارد في النهر يصرخ النجدة.

لا تسرد الرواية قصة السارد وحدها ولا حتى قصة مصطفى سعيد، إنها تسرد ذاتا مركبة من صورتين أو وجهين : ظاهر يتظاهر به السارد، وباطن يعيشه ويخفيه عن الناس وما هذا الباطن إلى نتاج حضارة الآخر كما جسدتها الرواية.تدرك الذات هذا التصدع الداخلي ولا تستطيع منه خلاصا حتى ولو حاولت ، محكوم عليها بقوة قدرية أن تتخذ هذا الاتجاه ، نحو الشمال ..كان يغرق ويصرخ النجدة كممثل مسرحي لأنه عاش على غير حقيقته ، كان يتظاهر ويمثل.رسخت الجرثومة ودمرت الذات.لم تستطع الذات التقدم نحو الشمال المتمثل في الغرب ولا الرجوع إلى الوراء –الجنوب الذي يمثل الذات الفعلية الأصيلة..لا غرفة الشرق في الغرب شفعت للذات لأن تحقق كيانها، ولا حتى غرفة الغرب في الشرق رسمت كيان الذات العلمية الوهمية .هذا ما جعل الحضور الفعلي للذات يتراجع وينمحي لا لأنها فقدت أصالتها باتجاهها نحو الشمال وتشبعت بثقافة الغرب ولكن

لأنها ترفض حقيقتها المزدوجة أو المنشطرة إلى نقيضين متنافرين ؛ ذات تطفو على السطح ممثلة الواجهة ، وذات مضمرة في ثنايا اللاوعي تحمل المكون المكبوت.

تحاول رواية " **موسم الهجرة إلى الشمال** " أن تشخص المشكلة الحقيقية لأزمة الذات العربية، وهي كما نراها من خلال المتن السردي أزمة متعلقة بالذات نفسها ومشكلتها داخلها.يعني أن المشكلة الحقيقية ليس في صراع الغرب والشرق بقدر ما هي في الذات المتصدعة التي عجزت أن تتصالح مع نفسها قبل أن تواجه الآخر.

الهوامش :

1- الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال.دار العودة بيروت، ط 14 ، 1987 ،ص 5.

2- الرواية، ص 168.

3-عبد الله إبراهيم الرواية والهوية الثقافية-تجليات التمثيل السردي للآخر في رواية موسم الهجرة إلى الشمال.مداخلة ألقيت في الملتقى الدولي للخطاب الروائي وتحديات العصر بجامعة عمار ثليجي - الأغواط

4- عبد الله إبراهيم ، المرجع نفسه.

5- الرواية، ص 5.

6- الرواية، ص 09.

7- الرواية، ص 14.

8- المصدر نفسه، ص 21.

9-المصدر نفسه.

10- المصدر نفسه، ص 54.

11-المصدر نفسه، ص 23.

12- الرواية، ص 29.

13- الرواية، ص 32.

14- الرواية، ص 33.

15- الرواية، ص 34-35.

16- الرواية، ص 98.

17- الرواية، ص 156.

18- نفسه.

19- الرواية، ص 52.

20- الرواية، ص 136.

رحلة العارف من الفناء إلى البقاء

قراءة في قصيدة ارتحال الوهم

للشيخ محمد بن الحبيب قدّس الله سرّه

د.قويدري الأخضر

جامعة الأغواط

إن رحلة الصوفي عبر المقامات الروحية، تظل رحلة سرية يكتنفها كثير من التحفظ والغموض، لا نفقه شيئا عن مساراتها المفتوحة الحُبلى بالخارق والعجيب والمقدّس.

ولكن العارف بالله محمد بن الحبيب رحمه الله طار من جسمه وتحرّر من قفصه، ثم ارتحل إلى منبع النور والصفاء، فأشرف على حضرة القدس، فكانت هذه المقطوعة التي نود دراستها قبسات من فيض ما شاهده من أنوار، ورشحات من بعض ما ذاقه من أسرار.

وهو كغيره من الصوفية يلوّح ولا يصرّح، ويرمز ولا يعلن،خوفا على العقول الهشّة من أن تبهرها أنوار الحقائق،فتفقد وعيها،وتمضي هائمة في دروب الإنكار.ولذا كانت أبيات هذه المقطوعة موجّهة أساسا من القلب إلى القلب،لا يَفكُّ طلاسمها إلا أولئك الذين تحرروا من الأوهام و سافروا راكبين أشواقهم لملاقاة الحبيب.

كَانَ لِي وَهْمٌ فَلَمَا أَنْ رَحَلْ ... أَشْرَفَ الْقَلْبُ عَلَى نُورِ الأَزَلْ

رَكِبَ الشَّوْقَ الذِي طَارَ بِهِ ... وَدَنَا مِنْ حِبِّهِ حَتَّى اتَّصَلْ

شَاهَدَ الْكَوْنَ خَيَالاً زَائِلاً ... وَانْمَحَى رَسْمُ الْوُجُودِ وَ أَفَلْ

ثُمَّ رُدَّ لِلْبَقَاءِ مُثْبِتًا ... سَائِرَ الْكَوْنِ الـــذِي عَنْهُ انْعَزَلْ

جَمَعَ الضِّدَّيْنِ فِي مَشْهَدِهِ وَحَّدَ اللهَ وَ قَامَ بِالْعَمَلْ

حَازَ سِرًّا وَ صِرَاطًا مُسْتَوٍ قَلَّ مَنْ ذَاقَهُ مِنْ أَهْلِ الكَمَالْ

رَبَّنَا صَلِّ عَلَى النُّورِ الذِي كُلُّ عَبْدٍ أَمَّهُ حَازَ الأَمَلْ

وَارْضَ عَنْ آلِهِ هُمْ أَهْلُ النُّهَى وَصِحَابٍ مَعَ قُطْبٍ وَبَدَلْ[1]

ظل قلب العارف متحرّقا بلهيب العشق الإلهي، يراوده أمل الاتصال بحبيبه، وكلما أراد أن يحلق إلى العالم الأسنى، تبدّى عائق الوهم ليشده إلى هذا الكون، ويحجبه عن مشاهدة ذلك النور الأزلي.

و الأوهام كثيرة لكن أخطرها هو وَهْم الإثنينية الوجودية. فالإقرار بوجود آخر غير وجود الله معناه في عرف الصوفية الإقرار بوجودين اثنين هما:وجود الله من جهة،ووجود العالم من جهة ثانية. وتصوُّرُنا لوجودين،يوقعنا في مشكلة الإثنينية الوجودية التي اعتبرها الصوفية شركا منافيا للتوحيد الخالص.

لكن هذا الوهم ارتحل إلى الأبد ، وامتطى القلب صهوة الشوق ليطير إلى محبوبه:

رَكِبَ الشَّوْقَ الذِي طَارَ بِهِ وَدَنَا مِنْ حِبِّهِ حَتَّى اتَّصَلْ

والشوق حنين متوقد و توتّر مقلق وحركة دائبة لا هدأ،حتى ينعم الحبيب بلقاء حبيبه "وعلى قدر المحبة يكون الشوق"[2].

والصوفي لا يتشوفُ إلى الثواب وأنواع الكرامات، ولكنه يتحرق إلى الدنو من الجمال الأزلي والخير المطلق.وقد كان الشيخ من أولئك الذين لا يرضون بالله بديلا،ولطالما حذّر مريديه من مغبة الاشتغال عن الله بالكرامات وفي ذلك يقول في إحدى قصائده :

فكبّر على الأكوان إن شئت وصله وإياك أن ترضى بنيل الكرامة[3].

وقد خاطبه الحق ذات مرة على لسان ملك الإلهام،وطلب منه أن يطلب ما شاء من الحُلل وأنواع المواهب، فأجابه أن لا مطلوب له سوى النظر إلى وجهه الكريم وفي ذلك يقول:

قد بدا وجه الحبيب لاح في وقت السحر

نوره قد عم قلبي فسجدت بانكسار

قال لي ارفع و اسألنيّ فلكم كل وطر

قلتُ:أنت أنت حسبي ليس لي عنك اصطبار [4].

على أن الدنو من المحبوب والاتصال به ليس ماديا ولا مكانيا، ولو جاز ذلك لأحد لجاز للنبي صلى الله عليه وسلم الذي كان دنوه المشار إليه في الآية الكريمة﴿ثم دنا فتدلى فكان قاب قوسين أو أدنى﴾[النجم: 9،7] بعيدا من أن يكون دنو مكان، وإنما كان دنو مبرَّة وتأنيس وبسط إكرام5.

فالاتصال الذي يتحدث عنه الصوفية يعني وصول القلب للعلم بجلال الله، وعظمته على وجه يباشر القلب ويجري معناه في الجوارح والحركات، وفي هذا المعنى قال ابن عطاء الله السكندري(ت707ه):" وصولك إلى الله وصولك إلى العلم به، وإلاّ فَجَلّ ربُّنا أن يتصل به شيء أو يتصل هو بشيء" [6].

ولا يتم الاتصال بالله حقيقة إلا إذا فني العبد عن نفسه وتخلى عن شهواته، وأوهامه، ولذا لما سُئل الإمام أبو القاسم الجنيد(ت297ه) عن الاتصال قال:"ترك الهوى" [7].

وفي غمرة الدنو والاتصال بالحبيب تنمحق النفس، ويتلاشى الكون بأكمله،و يتحقق التوحيد والتوحّد، ومن ذلك المقام الأقدس قال الشيخ معبرا عن شهوده:

شَاهَدَ الْكَوْنَ خَيَالاً زَائِلاً وَانْمَحَى رَسْمُ الْوُجُودِ وَ أَفَلْ

لقد صار الكون خيالا وانمحت كل رسومه، و أفلت آثاره، بعد أن كان الشيخ يتوهم أنه موجود. والحقيقة أن الكون ليس له وجود حقيقي، وتفسير ذلك أن الوجود واحد ولكنه ينقسم إلى وجودين هما:

أ ــ الوجود الحقيقي:

وهو وجود الله عز و جل، الذي لا يحتاج إلى غيره، ولذا كان من أسمائه القيوم، بمعنى الذي يقوم بذاته ويقيم وجود غيره .ومن أسمائه أيضا النور، بمعنى أن سائر الأنوار مستعارة منه وهي أنوار منه لا من ذاتها [8].

ب ــ الوجود المجازي:

ويشمل كل ما سوى الله سبحانه وتعالى، إذ أن المخلوقات لا قوام لها بنفسها بل وجودها مستعار من الله عز و جل. ولذا كان وجودها مجازيا بالنسبة إليه.

و الغير هو الذي يُتصور أن يكون له بنفسه قوام في مقابل الله. ولكن إذا بحثنا في حقيقة هذا الغير اكتشفنا أن لا وجود له حقيقة بل محال أن يوجد، لأن الموجود الحقيقي هو القائم بنفسه، وما ليس له قوام بنفسه بل بغيره فهو موجود بغيره، وبالتالي فإن وجوده محال[9].

يقول الإمام الغزالي في هذا الشأن:"الموجود الحقيقي هو القائم بنفسه، والقائم بنفسه هو الذي لو قُدّر عدمُ غيره بقي موجودا. فإن كان مع قيامه بنفسه يقوم بوجوده ووجود غيره فهو قيّوم. ولا قيوم إلا واحد، فإذن ليس في الوجود غير الحي القيوم"[10].

ثم إن ما سوى الله(أي الغير)، موجود من وجه، معدوم من وجه آخر. فإذا نُظر إليه من جهة ذاته فهو عدم محض، وإذا نظر إليه من جهة قيامه بالحق عز و جل فهو موجود.

وبناء على ما سبق ذهب الغزالي في تفسيره للآية الكريمة﴿كل شيء هالك إلا وجهه﴾[القصص:88] إلى أن لكلّ شيء من المخلوقات وجهان[11]:

وجه إلى نفسه: وهو بهذا الاعتبار معدوم.

ووجه إلى ربه: و هو بهذا باعتبار موجود.

فإذا لا موجود إلا الله ووجهه، وأن كل شيء هالك إلا وجهه أزلا وأبدا[12].

وقد عبر الشيخ أبو مدين شعيب(ت583ه) عن الحقيقة فقال:

"فالكل دون الله إن حققته عدم على التفصيل والإجمال
واعلم بأنك و العوالم كلّها لولاه في محو، و في اضمحلال
من لا وجود لذاته من ذاته فوجوده لولاه13 عين محال"[14].

ولما ذاق العارفون هذه المشاهد، وعرفوا أنه ليس في الوجود إلا الله، وأن المصدر منه والمرجعَ إليه، فنوا عن أنفسهم وعن غيرهم، وغابوا في شهود الحق، فقامت قيامتهم هنا في هذه الدنيا، وسمعوا نداء الحق﴿لمن الملك اليوم،لله الواحد القهار﴾[غافر: 16] فلم

يفتقروا إلى انتقالهم إلى الآخرة حتى يسمعوه، بل هذا النداء لا يفارق سمعهم أبدا، فهم في حياتهم الدنيا يشهدون ذوقا أن المُلك حقّا للواحد القهار، ويرون عيانا أن ليس في الوجود إلا الله، وأن كل شيء هالك إلا وجهه "لا أنه يصير هالكا في وقت من الأوقات، بل هو هالك أزلا وأبدا إذ لا يُتَصوّر إلا كذلك"[15].

والحقيقة أن هذا المقام لا يبلغه العارف إلا بعد حالة الفناء التي تعبر عن درجة راقية من العرفان يغيب الصوفي فيها عن شعوره بنفسه، بل وحتى عن شعوره بعدم شعوره، وهذا ما يسمى بالفناء عن الفناء[16].

إن كثيرا من الناس يعيشون في حياتهم اليومية، حالات تشبه الفناء لكنهم لا يتفطنون لذلك. فقد يحدث أن يركّز الإنسان فكره في مسألة من أمور الدنيا أو من أمور من العلم، فيستغرق فكره كلّه فيها، إلى حدّ أنك تحدثه فلا يسمعك، وتكون بين يديه فلا يراك، فإذا عثر على مطلوبه،أو طرأ عليه أمر يرده إلى إحساسه، رآك حينئذ وسمعك[17].

والفناء بهذه الصورة يعني زوال الشعور والإحساس من الإنسان، بسبب حال اعتراه "كصواحبات يوسف عليه السلام، قطّعن أيديهن ...لِما وَرَد على أسرارهن من لذة النظر إلى يوسف. وفي ذلك قيل:

غابت صفات القاطعات أكّفَهَا   في شاهد هو للبرية أبدع

فَفَنين عن أوصافهنّ فلم يكن   من نعتهن تلذّذُ وتوجّع" [18]

تلك هي أدنى درجات الفناء في ما نشاهده في حياتنا اليومية. فإذا ذهبنا إلى عالم التصوف وجدنا القوم يتحدثون عن فناء من نوع أعمق،وهو فناء النفس في مشاهدة جمال الحق وجلاله.

والفناء عند الصوفية ينقسم إلى ثلاثة أنواع، نلخصها في ما يلي[19] :

أ–الفناء في أفعال الله(وحدة الأفعال) : وهو فناء العبد عن شهود أفعال الخلق، فيشهدها قائمة بالله.

ب-الفناء في صفات الله(وحدة الصفات): ويتمثل في شهود العبد أن صفاته وصفات المخلوقين كلهم، قائمة بصفات الخالق عز وجل.

ج-الفناء في ذات الله(وحدة الذات): وفيه يفنى السالك عن شهود ذاته. ثم يفنى عن كل ما سوى الله بالله. ثم يفنى في هذا الفناء عن رؤيته تلك، فلا يعلم أنه في حال شهود إذ لا عين له مشهودة في هذا الحال.

والأنواع الثلاثة تشكل مراتب العرفان التي يجب على السالك أن يمر بها حتى يحقّق كمال التوحيد. فالذات محجوبة بالصفات،والصفات محجوبة بالأفعال،والأفعال محجوبة بالأكوان[20] والصوفي من خلال سلوكه الروحي يسعى لخرق تلك الحجب، فيبدأ بتحقيق مقام وحدة الأفعال وهو الفناء في الأفعال فلا يشهد فاعلا إلا الله. ثم يرتقي إلى تحقيق مقام وحدة الصفات وهو الفناء في الصفات فلا يشاهد سميعا ولا بصيرا ولا مريدا ولا متكلما ولا حيا ولا عليما ولا قادرا إلا الله. ليصل بعد ذلك إلى مقام وحدة الذات وهو الفناء في الذات الإلهية، بحيث لا يشاهد موجودا على الحقّ إلا الله.

وإلى هذا المقامات الثلاثة أشار أحد العارفين فقال:

"فيفنى، ثم يفنى، ثم يفنى فكان فناؤه عين البقاء "[21].

فالفناء الأول يشير إلى الفناء في الأفعال، والثاني إلى الفناء في الصفات، والثالث إلى الفناء الذات، وعن هذا الأخير ينتج مقام البقاء.

ويبدو مما سبق أن الفناء حالة وجدانية متعالية لا يُغني العقل في تحليلها،إذ تسقط فيها كل ثنائية بين الذات والموضوع،فتنمحي الأغيار وتزول عن العقل كل المظاهر الخارجية "وهو ما يسميه الصوفية المسلمون بحالة الغراب الأسود، ويسميه المتصوفة المسيحيون باسم الليلة الظلماء"[22].

ويحاول الصوفي أن يخفف من وطأة التجليات المستعرة بقلبه،فيبوح،ولكن لغته لا تفي بفيض مشاعره،فيقع في المحظور الديني والإجتماعي.

والفناء ليس حالة مَرَضية سلبية تؤدي إلى العزلة و الانسحاب من الحياة الاجتماعية كما يزعم بعض الباحثين[23] بل إنها مرحلة عرفانية راقية يتطلبها السلوك ليرجع الصوفي بعدها إلى مقام البقاء. وقد لفتت هذه الحالة الروحية الغريبة انتباه بعض المختصين في علم النفس الديني فأطلقوا عليها اسم تجربة الفقدان[24].

لقد أشار الشيخ محمد بن الحبيب إلى هذه الحقيقة وأكّد أن ائتلافه بمحبوبه، واستئناسه بشهوده لم يتأت إلا بعد فناء نفسه.لكنه تجاوز مقام الفناء إلى مقام البقاء، معلنا في ذلك رجوعه إلى عالم الخلق :

ثُمَّ رُدَّ لِلْبَقَاءِ مُثْبِتًا   سَائِرَ الْكَوْنِ الــذِي عَنْهُ انْعَزَلْ

إن أحوال السالكين مختلفة، فمنهم الراجعون إلى مقام البقاء بعد الانمحاق في مقام الفناء، ومنهم غير الراجعين.

أ فغير الراجعين من السالكين:

هم عباد فاجأهم الحق على غفلة منهم، دون أن يكون لهم استعداد لما تجلى به عليهم. "فأخذهم إليه وذهب بعقولهم فهاموا فيه،وبقوا في عالم الشهادة بأرواحهم الحيوانية يأكلون ويشربون ويتصرفون في ضروراتهم تصرف الحيوان المفطور على العلم بمنافعه المحسوسة ومضاره من غير تدبير ولا روية ولا فكر" [25].وقد أطق ابن عربي(ت 632 ه) على هؤلاء اسم: البهاليل أو عقلاء المجانين لأن جنونهم لم ينجم عن فساد مزاج وإنما كان عن تجلّ إلهي لقلوبهم. و متى ما عاد للواحد منهم عقله وصحا من سكره عاد إلى التكليف و لازم الآداب الشرعية.وهذا النوع من الصوفية معذور في أحواله، ولا تكليف عليه ما دام في تلك الحال. لكنه غير كامل و لا يصلح للتربية الصوفية. إذ كمال الوراثة النبوية يكمن في الرجوع إلى الخلق ودلالاتهم على الله[26].

ب ــ الراجعون للخلق:

وهم كُمّل السالكين الذين عادوا إلى مقام البقاء، فلا يحجبهم حق عن خلق ولا

خلق عن حق فيشاهدون الوحدة في الكثرة، والكثرة في الوحدة. وذلك أكمل الشهود كما مرّ بنا.

و الشيخ محمد بن الحبيب تجاوز مقام الفناء ليعود إلى مقام البقاء مربيا ومرشدا. إذ الكون الذي انمحى من نظره في حالة الفناء، ها هو ذا يظهر أمامه من جديد، لكن شتان ما بين رؤية الكون قبل الفناء، ورؤيته بعد الفناء. ولتوضيح ذلك ينبغي التعرف إلى المشاهد الوجودية المختلفة التي يعْبرها السالكون :

أ مشهد الكثرة الوجودية:

وهو مشهد الناظرين إلى الخلق، الغافلين عن شهود الحق، فلا يشهدون إلا الكثرة ولا يرون إلا الخلق[27]. وهذا المقام يدعى مقام الفرق الأول،وفيه يحتجب صاحبه بالخلق عن الحق[28]. وأغلب الناس من هذا النوع.

ب مشهد الوحدة الشهودية:

وهذا مقام الفناء في شهود الحق والغياب عن شهود الخلق [29].ويسميه الصوفية مقام الجمع [30].والسالك إذا بلغ هذا المقام أدرك أن العالم موجود بين طرفي عدم، أي أنه كان معدوما وسيصير معدوما.ومن هذا المقام قال الشيخ : "وانمحى رسم الوجود وأفل". ومقام الجمع عقبة صعبة لها خطرها على الصعيد العقيدي و الأخلاقي " يُخشى على المريد من وقوفه عندها فتخسر صفقته" [31] وهذا ما حدث لبعض المنتسبين للتصوف حينما"ادعوا أنهم في عين الجمع وأشاروا إلى صرف التوحيد،وعطلوا الاكتساب،فتزندقوا"[32].

ج مشهد الكثرة في الوحدة والوحدة في الكثرة:

وهذا أكمل مقام، يبلغه السالكون، حيث"يشهدون الكلّ حقيقة واحدة، لكنّها متكثّرة بالنسب والإضافات" [33] فيشهدون وحدة الحق متجليّة في كثرة مخلوقاته، ويشهدون تلك الكثرة صادرة وراجعة إلى الوحدة الأصلية.وهذا ما يسمى بمقام البقاء بعد الفناء، أو الفرق بعد الجمع،وهو"مقام الاستقامة" [34].وفي هذا المقام تتحقق المعرفة الحقيقية، فيتوازن

العارف ويجمع بين الضدين أي يكون متشرّعا ومتحقّقا في الوقت نفسه.وهذا ما قصده الشيخ بقوله:

جَمَعَ الضِّدَّيْنِ فِي مَشْهَدِهِ وَحَّدَ اللهَ وَ قَامَ بِالْعَمَلْ

فالتوحيد إشارة إلى التحقّق، والقيام بالعمل إشارة إلى التشرّع. وهذا هو مقام الاستقامة الذي لا يبلغه سوى كُمّل العارفين.وهذا هو مفهوم وحدة الوجود الإيمانية التي كان عليها الصوفية المسلمون.

ومن الغريب حقا أن يزعم بعض الباحثين أن الصوفية هدموا الأخلاق بنظريتهم في وحدة الوجود. وحجتهم في هذا الزعم أن المعراج الروحي ينتهي بالسالك إلى الفناء حيث يفقد وعيه ويذهل عن نفسه، ويغفل عن الدنيا من حوله، ويغيب عن ذاته ولا يشعر بغير فعل الله وإرادته المطلقة التي تسيّر كل شيء، وبهذا ترتفع المسؤولية الأخلاقية بزوال ركنيها الرئيسيين:العقل والحرية[35]

والحقيقة أن تلك المخاطر واردة بالفعل، لكن في حدود ضيّقة جدّا. وتفسير ذلك أن بعض المتصوفة عندما يصلون إلى مقام الجمع يفنوْن عن أنفسهم، و يشهدون الحق بلا خلق. وفي هذا تعرضُ لهم معاطب ومهالك [36] يُخشى عليهم من الوقوف عندها فتخسر صفقتهم [37] ولا ينجو من تلك المزالق إلا من كان متسلحا ببصير علم[38].

فالسالك عندما يكون في مقام الفناء (أو الجمع) لا يمكنه أن يفرق بين الإرادة الكونية والإرادة الدينية، أو بين الحقيقة والشريعة. فيشهد ما اشتركت فيه المخلوقات من خلق الله إياها ومشيئته لها وقدرته عليها [39] ولا يشهد ما افترقت فيه من محبة الله لهذا وبغضه لهذا وأمره بما أمر به ونهيه عما نهى عنه[40] "فربما انسلخ من دين الله ومن جميع رسله وكتبه،إذ لم يتميز عنده ما أمر الله به مما نهى عنه ....بل لا يكون عنده في الحقيقة إلا الطاعة لاستواء الكلّ في الحقيقة التي هي المشيئة العامة الشاملة... ويظن أنه وصل إلى عين الحقيقة وإنما وصل المسكين إلى الحقيقة الشاملة التي يدخل فيها إبليس، وجنوده أجمعون...فإن هؤلاء كلهم تحت الحقيقة الكونية القدرية"[41].

كما أن السالك في هذه الحالة لا يشهد الكثرة في الوجود وهي كثرة معاني الأسماء الحسنى والصفات العلى واقتضاؤها لآثارها في وحدة الذات الموصوفة بها في الجمع[42] لأن مشهده في تلك الحضرة مشهد توحيدي محض،لا يقتضي التفرقة. فإذا لم يتجاوز هذه العقبة، انسلخ عن الفرق الشرعي وظن أن التكليف قد سقط عنه[43].

غير أن شيوخ التصوف تفطّنوا إلى هذه المخاطر، وأكدوا أنها ناجمة أساسا عن خطأ في السلوك وضبابية في الشهود. و لذلك ركزوا على الدور الهام الذي يقوم به الشيخ المربي في ترقية المريد عبر المقامات و المشاهد الروحية وحفظه مما يمكن أن يقع فيه من مهالك وفي هذا يقول الإمام بن عاشر في منظومته:

يَصْحَبُ شَيْخًا عَارِفَ الْمَسَالِكْ يَقِيهِ فِي طَرِيقِهِ الْمَهَالِكْ[44]

وقد عبر أحد مشايخ الصوفية وهو الشيخ حسن رضوان [45] (1239هـ ـ 1310هـ) عن مشهد الوحدة في الكثرة والكثرة في الوحدة كما عاشه فقال:"إذا منّ الحق تعالى على عبد من عباده واصطفاه بصفاء نفسه من كدورة التعلق بما سواه وطهره من جنبات غفلاته، ورعونات شهواته حتى أفناه به في حق اليقين، وبلغ بذلك مرتبة جمع الجمع، ولحقت نفسه بعالمها العلوي الأصلي، قامت به حينئذ رقيقة لطيفة ذاتية حقّية مُفَاضة من جانب الحق تعالى بفيض رحمانيته، ينكشف له بها سر سريان الوجود الحق في جميع ذرّات الممكنات وسر تجليات الأسماء والصفات، وظهوره في كل مظهر بحسب استعداده كشفا إيمانيا وذوقا روحانيا وفيضا إحسانيا فيرى الحق في الخلق والخلق بالحق وهذا هو مشهد كمل العارفين المحققين"[46].

أما الشيخ محمد بن الحبيب فقد بلغ هذا المقام الذي عبر عنه بالصراط السوي فقال:

حَازَ سِرًّا وَ صِرَاطًا مُسْتَوٍ قَلَّ مَنْ ذَاقَهُ مِنْ أَهْلِ الكَمَالْ

ويظهر لنا أن هذه الرحلة الروحية كانت اقتفاء لمعراج النبي صلى الله عليه وسلم الذي اعتبره الصوفي نموذجا أقاموا عليه معاريجهم الروحية. "على أن المعراج الروحي عند الصوفية مختلف عن المعراج النبوي لاختلاف درجة الوعي بين الأولياء والأنبياء"47 .

ثم إن رجعة النبي من معراجه الروحي كانت رجعة رسالية تاريخية مبدعة مهمّتها تغيير نظام العالم، أما الصوفي فيعود بصفته وارثا محمديا مهمته التربية والإرشاد وفق النور المحمدي الذي ما خاب من سار على هديه.

رَبَّنَا صَلِّ عَلَى النُّورِ الذِي كُلُّ عَبْدٍ أَمَّهُ حَازَ الأَمَلْ

وَارْضَ عَنْ آلِهِ هُمْ أَهْلُ النُّهَى وَصِحَابٍ مَعَ قُطْبٍ وَبَدَلْ[48]

تلك هي الرحلة الروحية التي اختصرها العارف بالله الشيخ محمد بن الحبيب رحمه الله في هذه الأبيات، مشيرا من خلالها إلى أحواله وهو يترقى عبر مقامات العرفان،مستهديا بالنور النبوي حتى توحّد في نهاية المطاف بمحبوبه،وحقّق هدفه المقدس، ليعود بعد ذلك إلى الناس دالا ومرشدا، وحاملا في قلبه مشروعا تربويا قوامه الإسلام والإيمان والإحسان .

الهوامش:

1 الشيخ محمد بن الحبيب:بغية المريدين السائرين وتحفة السالكين العارفين، طبعة الزاوية الحبيبية،الجزائر، 1368ه. ص ص 51، 52.

2 القشيري:الرسالة القشيرية، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، مصر، ب ت ص 148

3 الشيخ محمد بن الحبيب: الديوان، التائية الوسطى، ص 28.

4 المرجع نفسه:رائية الغيبة في شهود الذات، ص 84.

5 أبو الفضل عياض اليحصبي(القاضي):الشفا بتعريف حقوق المصطفى،دار الفكر العربي، القاهرة، 1409ه/1988م، ص 205.

6 ابن عباد الرندي:غيث المواهب العلية في شرح الحكم العطائية،تحقيق عبد الحليم محمود،ومحمد بن الشريف،دار المعارف، القاهرة،1993م،ج2، ص ص 98، 99.

7 الهجويري، كشف المحجوب،ترجمة محمد ماضي أبو العزائم،تحقيق د/ إبراهيم الدسوقي شتا،دار التراث العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1394ه/ 1974م، ص99.

8 الغزالي أبو حامد:مشكاة الأنوار،ضمن رسائل الغزالي، نسخة منقحة مصححة بإشراف مكتب البحوث والدراسات، دار الفكر بيروت،2000 م،ص 276.

9 المرجع نفسه.

10الغزالي أبو حامد:إحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت، ب ت،ج4،ص86.

11 المرجع نفسه،ص 276.

12 المرجع نفسه.

13 أي لولا الله.

14أبو مدين شعيب،الديوان، تصحيح محمد بن أحمد بن الهاشمي، مطبعة الترقي، دمشق 1938م، ص 57.

15 الغزالي أبو حامد:مشكاة الأنوار،ص 276.

16المرجع نفسه ، 277.،

17 ابن عربي محي الدين:الفتوحات المكية،تحقيق،أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1999،1، ج4 الباب220،ص215.

18الكلاباذي أبو بكر:التعرف لمذهب أهل التصوف، ضبط وتصحيح أحمد شمس الدين،دار الكتب العلمية بيروت،2001 ص145.

19 ابن عربي محي الدين:الفتوحات المكية،ج4،الباب 220،الصفحات212، 213، 214.

20 ابن عربي محي الدين: تفسير القرآن الكريم،دار اليقظة العربية،بيروت،ط1968،1، ج1، ص09.

21 ابن عجيبة أحمد:معراج التشوف لحقائق التصوف،تصحيح محمد بن أحمد الهاشمي ،مطبعة الاعتدال،دمشق،ط1، 1938، ص31.

22 بدوي عبد الرحمن:خريف الفكر اليوناني،ط2، 1946م، ص 120.

23هذا الرأي تبناه الأستاذ توفيق الطويل.أنظر مقالته: فلسفة الأخلاق الصوفية عند ابن عربي،ضمن الكتب التذكاري الخاص بابن عربي، مجموعة من الباحثين، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1969م،الصفحات:71، 156، 170 177، 179.

24Stace w; Mysticism and philosophy ; Macmillan ;London ;1961;p115.

25 ابن عربي محي الدين:الفتوحات المكية،ج 1، الباب 45،ص380.

26 المرجع نفسه، الباب 44، ص375.وكذا الباب226،ص227.

27 القاشاني عبد الرزاق:شرح فصوص الحكم، شرح فصوص الحكم، مطبعة البابي الحلبي، مصر، ب ت،الفص اليوسفي، ص143.

28 القاشاني عبد الرزاق:اصطلاحات الصوفية، تحقيق محمد كمال إبراهيم جعفر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981. ص163.

29 المرجع نفسه،ص163.

30 القاشاني عبد الرزاق،شرح فصوص الحكم، الفص اليوسفي، ص143.

31 ابن خلدون عبد الرحمن:المقدمة، مكتبة المدرسة، بيروت، ط3 ، 1967م،ص874.

32 السهروردي أبو النجيب:عوارف المعارف،ملحق بكتاب إحياء علوم الدين للغزالي، ص 249.

33 القاشاني عبد الرزاق:شرح فصوص الحكم، الفص اليوسفي، ص143.

34 المرجع نفسه.

35 ينظر:الطويل توفيق، فلسفة الأخلاق الصوفية،الصفحات،177،171،170،156؛ وزكي مبارك،التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، دار الجيل، بيروت، لبنان، بدون تاريخ، ج1، ص 138.

36ابن قيم الجوزية: مدارج السالكين،تحقيق محمد المعتصم بالله البغدادي، دار الكتاب العربي، بيروت،ط 5، 1998، ج،1،ص179.

37 ابن خلدون :المقدمة، ص874.

38 ابن قيم الجوزية، مدارج السالكين، الجزء،1،ص179.

39 وهذا ما يسمى بالإرادة الكونية أو الحقيقة.

40 وهذا ما يسمى بالإرادة الدينية أو الشريعة.

41 المرجع نفسه، ص178.

42 المرجع نفسه.

43 المرجع نفسه،ص179.

44 عبد الواحد ابن عاشر:المرشد المعين على الضروري من علوم الدين، منشورات الشروق، باتنة، 1990 ،26.

45 قال عنه الشيخ مصطفى عبد الرازق:"إن البلد الذي أقام فيه الشيخ حسن رضوان كثر فيه العلماء والمدرّسون، فهو من الهداة الصالحين الذين عرفتهم مصر في القرن الثالث عشر وإليه يرجع الفضل في تثقيف جمهور كبير من أهل ذلك العهد".انظر: زكي مبارك، التصوف الإسلامي، ص ص 191/1، 192.

46 حسن رضوان: روض القلوب المستطاب، ديوان عموم الأوقاف المصرية، القاهرة،ط1، 1322ه،ص08.

47 مجدي محمد إبراهيم: مشكلة الاتصال بين ابن رشد والصوفية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط 1، 2001،ص231.

48 **القطب**:هو الواحد الذي هو موضع نظر الله من العالم في كل زمان، وهو على قلب إسرافيل عليه السلام .**أما البدل**:فهو أحد سبعة رجال يسافر أحدهم عن موضع، ويترك جسدا على صورته فيه، بحيث لا يعرف أحد أنه فُقِد،وهم على قلب سيدنا إبراهيم عليه الصلاة والسلام.أنظر الكمشخانوي:جامع الأصول، تحقيق أحمد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2006، ص ص 120، 146.

قراءة في كتاب اللامنتمي لكولن ولسون

طحطاح المبروك

قسم الفلسفة جامعة الجلفة

"**اللاّمنتمي**" هو أكثر الأعمال جدلاً بين النّقاد بسبب أنّه يعالج لأول مرّة موضوعاً جديداً، هو موضوع نفسية الإنسان اللامنتمي، الإنسان الذي يعيش عزلة وقلقاً، والذي لا ينتمي لمبدإ أو حزب أو عقيدة، ويجرّ ظلّه العملاق في طريقه المظلمة. إنه (ذلك الإنسان الذي يدرك ما تنهض عليه الحياة الإنسانية من أساس واه، والذي يشعر بأن الاضطراب والفوضوية هما أعمق تجذّراً من النظام الذي يؤمن به قومه). كولن ولسون يقوم بهذه المعالجة على ضوء دراسة واسعة لشخصية اللامنتمي كما تتجلّى في آثار كبار الأدباء العالميين والفلاسفة وكذا الفنانين، فيحلّل آثار "جون بول سارتر"، و"هنري بارباوس"، و"كافكا"، و"دستويفسكي"، و"أرنست همنغواي"، و"فريدريك نتشه"، و"هيرمان هيس"، و"ألبير كامو"، والرسام "فان كوخ"..الخ تحليلاً يلقي أضواءً ساطعة على روائع هؤلاء الكتاب والفنّانين. ويستنتج من خلالها أمراض البشر النفسية في القرن العشرين كهدف أساسي لدراسته حدّده في العنوان الفرعي للكتاب، وبسبب ذلك ذاعت شهرته وتهافت عليه القرّاء خاصة الشباب منهم، فلم تمض أربعة أشهر فقط من نشره حتّى أعيد طبعه عشر مرّات.

تمهيد:

كانت يومياته رتيبة وكئيبة «..فكان يقرأ قليلاً، ثم يستحم، وبعد ذلك يتمشى في غرفته، ويأكل، ثم يتعاظم في نفسه شعوره بعدم تحقيق أي شيء، حتى إذا أطبق عليه الليل بدأ يشعر بشعور من يريد أن يحرق منزله أو يقفز من النافذة، إن أسوأ ما يضايقه هو أنه لا

يستطيع أن يجد عذراً لبلادته»، ويقول أحدهم: «بدأ يحدث لي شيء غريب، تألّف في البداية من لحظات من القلق والضيق بالحياة، وكأنني لم أكن أعرف كيف أعيش وماذا أصنع...ثمّ صارت تلك اللحظات تتكرر ». ويضيف الآخر: «ماتت أمي اليوم أو بالأمس، إنّني لست متأكّدا ». لم يكن هذا الشعور بالقلق والضجر وعدم الاكتراث حالات فردية لأناس عاديين أرهقتهم مشاكلهم اليومية، إنّما هو صورة لروح العصر.. لأشخاص كانوا أشدّ عناية بمشاكل الإنسانية الحقيقية وأكثرهم جرأة ... وكانوا أقرب إلى روح العصر، وأصدق تعبيراً عنه....إنّهم بحق ممثلوه ..تلك الحقيقة العميقة التي يراد إخفاؤها، وليست الظاهرة المزيفة. هذا العصر هو عصر اللامنتمي، عصر الأمراض النفسية التي ولّدتها الحضارة الغربية بأشكال متعدّدة، والتي يحلّلها الكاتب " كولن ولسون" [1] بجرأة في كتابه" اللاّمنتمي"[2].

منهج القراءة:

أمّا منهج القراءة الذي اخترناه فهو تتبع تحليلات المؤلف للأعمال الكبيرة في هذا العصر، مع اختيار المهم منها فقط الذي يحدّد بنظرنا مميزات اللامنتمي، وذلك لكثرة الأعمال التي حلّلها والتي لا تسمح لنا هذه الصفحات بتتبعها كافة، وحتى لا نتيه مع روائع الأدب والفن والفلسفة دون أن نعطي الموضوع الجوهري حقّه في قراءتنا، مع ملاحظة أنّنا لا نتتبع في هذه القراءة فصول هذا العمل كما وضعها المؤلف والتي يبلغ عددها التسعة فصول، بل نركز على الأفكار الرئيسة الواردة في الكتاب، وبالتالي سندمج مثلاً الفصل الأول والثاني معاً لوحدة الفكرة والثالث والرابع، وأيضاً السادس والسابع وهكذا. و نهدف من وراء هذه القراءة إلى الإطّلاع على معلم هام من المعالم التي تؤرخ للقرن العشرين الفكرية، وتطلعنا على إحدى خصائص القرن الرئيسة، قرن القلق والتشاؤم، وقرن اللإنتماء والتمرد. كما نهدف إلى الاطلاع على روائع الأدب العالمي التي أوردها المؤلف، ولو لم يكن من هدف سوى هذا لكان كافياً لضرورة الإطّلاع على مضمونه. ورسم صورة ولو قاتمة لكثير من العباقرة الذين يمثلون الجانب المفكر لهذا العصر.

مضمون الكتاب:

يمكننا النظر إلى محتوى الكتاب من خلال فكرتين رئيسيتين تناولهما ولسون رغم تعدّد فصوله: الفكرة الأولى تتمثل في محاولة الوصول إلى تعريف علمي واضح لمشاكل اللامنتمي، مع الأخذ بعين الاعتبار تنوع النماذج التي تحدّد أشكال اللامنتمي، ولذلك نجده يتناول بالدراسة التحليلية مجموعة من النماذج لشخصية اللامنتمي والتي تتضمن نوعين: أولاً، اللامنتمي النموذجي في الأدب الحديث: وهنا يشير إلى اللامنتمي الوجودي الواقعي، أمثال سارتر و كامو و همنغواي (الفصل: 1-2)، و اللامنتمي الرومانسي مثل هيرمان هيس(الفصل:3)، ليستنتج أنه على الرغم من أنّ تحليلات هؤلاء الكتّاب ضرورية وتساعدنا في فهم المشكلة إلاّ أنّها غير كافية، كما أنّ التعبير عنها بمصطلحات الأدب يعدّ تزييفاً لها. ثانياً، النظر إلى المشكلة كمشكلة حيّة عاشها أصحابها (الفصل: 4)، و يدرس من خلال هذه الزاوية النماذج التالية لورنس العرب وفان كوخ و فازلاف نجنسكي. أمّا الفكرة الثانية الرئيسية للكتاب فتتمثل في الحلول المقدّمة، إذ يتناول فيها ولسون مجموعة المحاولات والحلول التي قدّمها **اللامنتمي**، لكن قبل أن يتطرق إلى ذلك بالتحليل، خلُص إلى أنّ مشكلة اللامنتمي لا تكمن في كونه مجنوناً، بل هو أكثر حساسية، ومشكلته تتمحور كلّها حول الحرية، أي أن يكون حراً. من هنا يقدم الفيلسوف الألماني "نتشه" نموذجاً(الفصل: 5)، ثم يقدم الحلول وذلك بتحليل أعمال "تولستوي"، و"دستويفسكي"،و"جورج فوكس"، و" وليام بليك"، الفصل: (6-7-8)، وأخيراً المحاولات التي قدّمها متصوفة الشرق من خلال نموذج "راما كريشنا"(الفصل: 9)، ليستنتج أن بحث هذا الكتاب صار حلقة كاملة، ولا يهدف إلى إيجاد حل نهائي.

1-1 يتناول كولن ولسون في الفصل الأول المعنون بـــ" **بلد العميان**" والثاني "**عالم بلا قيم**"، والثالث" **اللامنتمي الرومانسي**"مجموعة من الأعمال لأدباء ومفكرين كنماذج تمثل شخصية اللامنتمي النموذجي في الأدب الحديث، وتحدّد مشكلته، و كل نموذج يقدّمه المؤلف يوحي بشكل من الأشكال مشكلة اللامنتمي. فيدلّنا على بطل قصة"

الجحيم" للأديب هنري بارباوس. بطله بلا اسم، يأتي إلى باريس من الريف ويجد وظيفة في أحد البنوك، ليس لديه نوع من النبوغ، لا غاية يحققها، لا مشاعر ذات قيمة يمنحها:(لا أملك شيئاً ولا أستحق شيئاً، وبالرغم من ذلك، أشعر بحاجة إلى تعويض)ص: 12. كل ما يفكر فيه مشاعر قديمة غامضة، ملاذ جسدية، والموت.. مشكلة بطل باربارو س أنه يلجأ إلى غرفة في الفندق ويغلق بابها، ويعيش ليرقب الآخرين من ثقب في الحائط. إنه(يرى أكثر وأعمق من الآخرين) وهو لا يرى إلاّ الفوضى. إن اللامنتمي إنسان استيقظ على الفوضى، ولم يجد سبباً للاعتقاد أن الفوضى ايجابية بالنسبة للحياة. ويظل مشغولاً بفكرة أن محيطه يلوح غير قابل لإشباع رغباته. أمّا عمل هـــ.ج.ويلز الأخير" **العقل في منتهى حدود الكمال**" فبطله رجل عاش طوال حياته منتمياً لمجتمعه، لقد أنجز واجباته تجاه المجتمع دون كلل، وفجأة يرى الهوة أمامه، هذه الحياة كمثل الحلم، فهي ليست حقيقية. (إن شاشة السنما أمام أعيننا، وتلك الشاشة هي واقع وجودنا. إن حبّنا أو كرهنا، حروبنا ومعاركنا ليست أكثر من أطياف ترقص فوق تلك الشاشة، هي في عدم وجودها كالأحلام)ص:18. إن ويلز كان مريضاً عندما كتب هذا المؤلف. أمّا بطل قصته" **بلد العميان**"، فهو لامنتمي أيضاً يدّعي أنه الوحيد الذي يستطيع أن يرى، ويردّ على من يتهمه بالمرض قائلاً:(الأعور في بلاد العميان ملك)ص: 21. إن حالته في الواقع كونه الوحيد الذي يعرف أنّه مريض في حضارة لا تعلم أنها مريضة، وهو يواجه هذه الحقيقة المؤلمة. وفي نموذج ثالث يقدمه ولسون يغوص في بحر الأدب الوجودي، باحثاً عن أشكال أخرى لمشكلة اللامنتمي؛ فيتناول بعض أعمال سارتر و ألبير كامو اللذين أعادا التأكيد على اللامنتمي. بطل قصة سارتر "**الغثيان**" مؤرخ يدعى روكانتان يعيش وحيداً في فندق من فنادق الهافر، أما حياته فهي سجل من الأبحاث، والأحاديث الدائرة في المكتبات، والاتصالات الجنسية مع صاحبة الكازينو:(أعيش وحيداً، وحيداً تماماً، ولا أكلم أحداً إطلاقاً، لا آخذ شيئاً ولا أعطي شيئاً..)ص:23. مشكلته أنه يلاحظ الأشياء بحدة وأمانة أكثر مما يجب، ويسأل عن كل شيء. حياة هؤلاء الناس تعتمد على المصادفات، تعتمد

على الحوادث، فإذا انتهت الحوادث، أي لم يحدث شيء، فإنهم يتوقفون عن الكينونة. إن الوجود عبث ولا معنى له، كل الأشياء تسيطر على الإنسان، حتّى المدينة بضجيجها وشوارعها المكتظة والكائنات البشرية تسيطر على شخصيته. روكانتان يشعر بهذا اللامعنى في مواجهة الأشياء، إن محيط روكانتان قذر ومظلم، فرض عليه لا معنويته حتى تأكد لديه أنه(لا يملك شيئاً ولا يستحق شيئاً)ص:28. ولهذا يصف الظروف التي يهاجمه فيها الغثيان(ليس الغثيان في داخلي، إنني أحس به في خارجي. هنالك في الحائط..في كل مكان حولي..)ص:24. أمّا لامنتمي ألبير كامو في عمله" **الغريب**" فهو شاب جزائري يدعى ميرسول، شبيه إلى حد كبير بلامنتمي باربا روس، ليس لديه نبوغ، ويفوقه في كونه لا يملك شيئاً من المشاعر: (ماتت أمي اليوم أو بالأمس، إنني لست متأكداً)ص:30. يصاحب أحد السماسرة، ويجد نفسه مشتركاً في ثأر قديم بين السمسار ورجل عربي، فيصيب العربي ويقتله ليجد نفسه في المحكمة بتهمة القتل. وهنا تقف كل ميزاته بوصفه لا منتمياً ضده. فإن من يرتكب جريمة قتل يجب، على الأقل، أن تكون لديه مصلحة ما في ارتكاب الجريمة. يبكي ويحتج لينال البراءة لكن لم يشفع له ذلك، يُحكم عليه بالإعدام. وتهديه أفكاره قبل نومه ليلة الإعدام إلى حقيقة:(.. بينما كنت أحملق في السماء المظلمة..فتحت قلبي إلى عدم الاكتراث الكوني البديع)ص: 32. لقد كشفت الصفحات الأخيرة عن سر سبب عدم اكتراث ميرسول، وكان ذلك السبب هو شعوره بلاحقيقيته، مثل ما حدث لروكانتان أو لبطل ويلز، لكن يقظته كانت متأخرة جداً، كانت ليلة إعدامه، إلا أنها أعطته فكرة عن معنى الحرية:(الحرية هي الفكاك من اللاحقيقة)ص:33. وينتقل بعدها ولسون إلى تحليل أعمال الأديب الأمريكي الكبير" أرنست همنغواي"، وتفاصيل أعمال هذا الأديب هي مرآة عاكسة لتجارب حياته.للتذكير أن كل النماذج التي يختارها "لحقل ملاحظاته" هي عنيفة ودموية. في "**وطن الجندي**" يحكي قصة جندي أمريكي يسمى كريبز عاد من الحرب، وقد امتلأت أعماقه بكراهية لكل ما حدث له في الحرب. إنه يحس في بلاده بنوع من الخمول يجعله يقضي أوقاته بين القراءة والمراهنات. لا يكترث لطلب أمه بالبحث عن

العمل. بالنسبة له كلامنتمي لا معنى لقول الأم:(خلق الله لكل إنسان عملاً، ولهذا لا تجد يداً كسولة في مملكته)ص:34. أما حديثها الذي ترجو من خلاله عطفه عن أنها ولدته وحملته بجانب قلبها حين كان صغيراً، فيشعره بالمرض، وبالغثيان. أما في عمله" **الشمس تشرق أيضاً**" فنجد جواً خانقاً من التفاهة واللابطولة. بطلها"جاك بارنز" يصاب في الحرب بجرح يفقده رجولته، ليصبح هذا الجرح رمزاً لكل مأساة الحرية غير المدركة. ويجيب على الإدعاء الإنساني بكمال الإنسان في قصة" **التاريخ الطبيعي للأموات**" التي تعبر عن فلسفته في الحياة:(معظم الناس يموتون كالحيوانات، لا كالبشر)ص: 41. هذه النماذج تمثل اللامنتمي الواقعي الوجودي، محيطه كريه جداً، وعالمه مجرد من القيم، ويرى أن هذا العالم الجديد يبعث على الرعب. ثم ينتقل في نفس السياق إلى اللامنتمي الرومانسي أو الخيالي الذي: (يحلم بعوالم جديدة)ص: 54. إننا نجد هذا اللامنتمي عند غوته في قصة"آلام فارتر". أمّا الكاتب الذي يقدم لنا هذا النوع فهو"جيمس جويس" وبطل قصته الفنان "ستيفن ديدالاوس" الذي يبدأ حياته باعتباره معداً ليكون شاعراً. (لم يكن هذا البطل راغباً في اللعب مع الأطفال، ظن نفسه أنه مختلف عنهم، بل كان يريد أن يلتقي في هذا العالم بالصورة المعنوية التي يحتفظ بها في ذهنه دائماً)ص: 55..لقد دفعه ذلك الاضطراب في المساء إلى التجوال بين الحدائق بحثاً عن ما يجول بخاطره، وملأ نفسه عدم رضى غامض حين نظر إلى أرصفة السفن وإلى النهر والأفق إلا أنّه استمر في تجواله هنا وهنالك....وهنا نلاحظ أنّ السلوك الوجودي الذي وجدناه في الأول حلّ محلّه سلوك مثالي أفلاطوني، الذي يبحث عن الصورة المعنوية التي تراها روحه دائماً. ونعثر على هذا النوع في الأدب الألماني كما هو الحال مع "شللر"، و"نوفاليس"، و"فخته"، و"هولدرلن" و"هيرمان هيس"..وفي الأدب الفرنسي مع "مارسيل بروست"..

في إحدى روايات هيس المعروفة بــ"**ستيفن وولف**"، بطل القصة لا يشبه لامنتمي بارباوس، إنه أكثر ثقافة وأقل حيوانية، يومياته عبارة عن مجموعة من الأحلام، إنسان منطوي على ذاته، يعيش في غرفته. تبدأ اليوميات بوصف يوم نموذجي من أيامه:

(كان يقرأ قليلاً، ثم يستحم، وبعد ذلك يتمشى في غرفته، ويأكل، ثم يتعاظم في نفسه شعوره بعدم تحقيق أي شيء، حتى إذا أطبق عليه الليل بدأ يشعر بشعور من يريد أن يحرق منزله أو يقفز من النافذة، إن أسوأ ما يضايقه هو أنه لا يستطيع أن يجد عذراً لبلادته، في الوقت الذي يعتبر فيه نفسه فنّاناً متأملاً..يذهب إلى أحد الفنادق، ويجلس متأملاً، ويشعره الطعام والشراب ببعض الراحة، وفجأة يجد نفسه في الطبع الذي يئس من الحصول عليه سابقاً)ص:65. أمّا "هنري جيمس" فقد بحث مشكلة اللامنتمي أكثر مما بحثها هيس، اتجهت أعماله منذ البداية إلى معالجة مشكلة: ماذا نصنع بحياتنا؟ أمّا أبطال قصصه فكلهم من الشباب الذين يواجهون الحياة. في قصته"**صورة سيدة**" يرينا فتاة شابة تواجه الحياة، فيدفع نجاحها الكبير في المجتمع الإنجليزي أحد اللوردات إلى طلب يدها، إلا أنها ترفضه، لأنها تشعر أن إمكانيات الحياة المثيرة أوسع، إلا أن هذه الإمكانيات تنتهي بحب فزواج فاشل يتركها شاعرة بتبخر آمال مستقبلها. إن جيمس يعمل دائماً على دحر جل أبطال قصصه إذا كان الحال يتعلق بمشاكل اللامنتمي.

2-1 إلى هذا الحد تناول ولسون مشاكل اللامنتمي كما عبّر عنها الكتّاب، لكن مشكلة اللامنتمي هي مشكلة حيّة يعيشها الإنسان، والتعبير عنها بمصطلحات الأدب يعتبر تزييفاً لها. مع أنّ ذلك قد ساعدنا على الوصول إلى تعريف علمي واضح لمشاكل اللامنتمي.ص:79. يأخذ ولسون ثلاثة نماذج تجمعهم ميزة واحدة وهي أنهم لا يملكون شيئاً ولا يستحقون شيئاً، وكانت نهايتهم مفجعة جداً؛ وهم لورنس العرب الذي عاش لامنتمياً بعد نجاحه الحربي، فالحرب التي خاضها في بلاد العرب وسعت إدراكاته، فعاد منها أكثر حكمة لكن بأقل سعادة، وعاش فترة حافلة باليأس والألم، وراقص الباليه الروسي الشهير نجنسكي الذي انتهى به الأمر إلى الجنون. والأخير الرسام الهولندي الكبير فان كوخ. ولسون يتناول كوخ ليس كفنان بل كلامنتم. لقد عاش حياته كلها معانياً من نوبات عصبية حادة، وهي تعبير عن اللامنتمي. حبّه الفاشل ضاعف من ميله إلى التأمل، و لم يكن يتقبل مشاكل الحياة، ممّا جعله كثير التنقل. رسم كوخ في أواخر حياته لوحة

دعاها" **ذكريات الشمال**" تعبر عن حياته البائسة، تصور هذه اللوحة سماء شتائية حمراء، غارقة خلف سحاب أخضرــ رمادي، ومملوءة بقطع الغيوم القذرة الملتفة التي يلوح عليها شيء على أشعة الشمس.أما في مقدمة اللوحة فهنالك بعض البيوت الكالحة، والأغصان والأشجار التي نجد فيها ما وجدناه في قطع الغيوم من التفاف واضطراب وخطوط حمراء، وينعكس على اللوحة كلها ضياء كبريتي. لقد تغير أسلوبه في الرسم، بعد فشله العاطفي الثاني، لم تعد لوحاته تمثل مناظر طبيعية واقعية، أو مناظر داخلية، وإنما صارت ألوانه أقوى، ويبدو في بعض لوحاته نوع غريب من الفوضى التي تجعل الأشجار، والبيوت تلوح وكأنها تحترق، وتنبعث منها ألسنة اللهب. ووصل بــكوخ الحدّ إلى أن بتر أذنه بموسى حلاقة ووضعها في علبة كبريت وأهداها لفتاة. وأخذت حياته مظهر الرجل الوحشي. في آخر لوحاته التي رسمها والمعروفة بــ"**حقل حنطة وغربان**" نرى فيها: سماء زرقاء يشوبها السواد، تهدّد بعاصفة شديدة، وطريقاً يبدو على يسار اللوحة ويتغلغل فيها حتى يتلاشى في وسط الحقل وكأنه نهر سريع الجريان، بينما يبدو في اللوحة جو من التشاؤم والقلق. ليعود إلى المكان ذاته الذي رسم فيه اللوحة وأطلق النار على نفسه من مسدسه، لم يمت إلا بعد يومين وكتب في آخر رسائله: (أمّا بالنسبة لرسائلي الفنية فقد ضحيت بحياتي من أجلها، ومن أجلها فقدت نصف عقلي)، أمّا آخر كلماته فكانت:(*لن ينتهي الشقاء*)ص:100.عاش أربعين عاماً رساماً لكنّه لم يعرف أنه كذلك إلا في ثماني سنوات الأخيرة من عمره.

2- إنّ النهايات المأسوية جداً لهؤلاء العباقرة، الجنون والانتحار، جعلت ولسون لا ينظر إلى اللامنتمي على أنّه مجنون، بل أكثر حساسية من المتفائل، إنه يبدأ بنوع من التوترات الداخلية، والسؤال: كيف تُحلّ هذه التوترات؟ لا يرضى ولسون بالحل الذي يقدمه صحيح العقل:(أرسله إلى المحلّل النفسي)ص:124. إنّ مشكلة اللامنتمي هي مشكلة الحرية، فاللحظات المرعبة التي يصفها اللامنتمي هي الشعور بـــ(لست أملك الحرية)ص:130. تفكيره في الــ"لا" النهائية و الــ"نعم" النهائية هو في الحقيقة تفكير في

العبودية المطلقة والحرية المطلقة، والنماذج التي أخذناها تبين أن الإنسان يصبح لامنتمياً حين يبدأ بالتذمر تحت وطأة شعوره بأنه ليس حراً. لكن ليست الحرية السياسية بل الحرية بمعناها الروحي العميق.. يريد اللامنتمي أن يكون حراً. وقد تناول المؤلف الفيلسوف الألماني اللامنتمي"نتشه" بالتحليل، الذي قدّم حلاً لمشكلة اللامنتمي في هذا الجانب. كان نتشه عليل الجسم، وكان رومانسياً. كان متديناً، لكنه سرعان ما انقلب إلى الكآبة: (لقد تعلقت بتلك المعتقدات بلا جدوى تعلق الملاح بحطام سفينته الغارقة)ص: 142. رفض ضعفه والضعف الإنساني، وكره الشقاء الذي يعانيه البشر، واقتنع أن أسمى وأقوى إرادة في الحياة لا تتمثل في الكفاح التافه من أجل الحياة، بل في إرادة الحرب، وإرادة السيطرة.."
هكذا تكلم زرادشت" من روائع الأدب الألماني الحديث، يبشر فيه نتشه بفكرة الإنسان الأعلى، الإنسان الذي يعلو ولا يعلى عليه، والتي هي صدى للحاجة إلى الخلاص. وللعلم زرادشت نبي بدأ بعثته التبشيرية تاركاً المجتمع، متروياً لوحده طيلة عشر سنوات، ويعود زرادشت ليبشر بدينه الجديد.(إن آخر ما أعد بانجازه هو إصلاح البشر...لينبذوا الأصنام وأعني بالأصنام المثل العليا)ص: 160. هذه القيم هي التي أحطّت من قيمة الإنسان، وبدأ هذا الانحطاط مع سقراط. وقد انهار نتشه بعدها بقليل ليصاب بالجنون في سنواته الأخيرة هو الآخر. إن اللامنتمي لا يعرف من هو لقد وجد ذاته، لكنها ليست ذاته الحقيقية. ولهذا يعرج ولسون على لامنتمي الكاتب الروسي الكبير"تولستوي"، المشهور برواية " **الحرب والسلم**"، وحالته هي أيضاً محاولة لإيجاد حل لمشاكل اللامنتمي. يحدثنا كيف بدأت تجارب تولستوي بقوله:(بدأ يحدث لي شيء غريب، تألف في البداية من لحظات من القلق والضيق بالحياة، وكأنني لم أكن أعرف كيف أعيش وماذا أصنع..ثمّ صارت تلك اللحظات تتكرر). وأخيراً يقول: (شعرت بأن ما كنت أقف عليه قد انهار..و لم يعد ما كنت أعيش من أجله موجوداً، و لم يبق لي شيء أعيش له.) ص: 172. ويقص تولستوي خرافة شرقية توحي بسلوك اللامنتمي تدور على رجل يتعلق بغصن يتدلّى إلى هوة عميقة، لينجو من وحش مفترس في الأعلى، ومن وحش آخر في الأسفل، بينما يقرض الغصن جُرذان، وبينما

هو معلق يلاحظ قطرات من العسل على أوراق الغصن، فيمدّ لسانه إليها ليلعقها. وفي قصته" **مذكرات مجنون**" كتب عن هذه الأزمة، وأيضاً قصة" **موت ايفان ايليتش**" الذي يسأل في أواخر أيامه بعد أن هدّده الموت إثر إصابته بمرض السرطان: ترى ألا يمكن أن تكون حياتي كلّها خطأ؟ لكن فجأة يشعر بشيء من الحنان نحو زوجته..ويضيء هذا الحنان ظلماته، ويبعث فيه شيئاً من الإيثار،..أمّا الكلمات التي أطلقته من شقائه فكانت: سامحيني. وهذا شكل من أشكال اليقظة الدينية، لأن الإيثار هو جوهر المسيحية. أما أعمال الكاتب الروسي دستويفسكي فقد حلّلها ولسون تحليلاً أعمق في هذا الفصل، خاصة عمله "**الأخوة كارامازوف**". القصة تتحدث عن ثلاثة إخوة يمثلون اللامنتمي: ميتيا و إيفان و أليوشا، أما الفكرة فبسيطة، نجد ميتيا وأباه الشرير الشهواني ينازع أحدهما الآخر على حب فتاة واحدة. وحين يقتل شقيق ميتيا اللاشرعي سميردياكوف أبا ميتيا، تحوم الشكوك حول ميتيا فيقبض عليه وينفى إلى سيبيريا، وينتحر القاتل. أمّا أليوشا فيمتاز بطبع انزعاجي، يدرك الدين ويفهمه في وقت مبكر، لكنه يصاب برجة عقلية حين يتوفى رئيس الدير الذي يقدسه، وينتهي الأمر به ذاهباً إلى العالم ليبحث عن خلاصه. أما إيفان فيفكر أكثر مما يجب ليتمتع بالحياة. ليصل ولسن إلى أن التطرف في الجريمة والتطرف في الزهد، القتل والنبذ، أثر واحد، فكلاهما يحرّران اللامنتمي من تردّده الأساسي. ويخلص في النهاية إلى أن اللامنتمي يريد أن يكون لامنتمياً، ويريد أن يحصل على إدراك حسي حر، ويفهم الروح الإنسانية، وينجو من التفاهة إلى الأبد، وفوق كل ذلك يريد أن يعرف كيف يعبر عن ذاته. كما توصل إلى اكتشافين عن طريق اللامنتمي: أولاً، خلاصه يكمن في التطرف. ثانياً: فكرة الخروج تأتي على شكل لحظات من الشدّة والرؤى الصوفية. وهذه الحلول الدينية نلحظها في أعمال "جورج فوكس" ـــ على الرغم من أن نظرة ولسن للدين سلبية ـــ الذي انتهى به كفاحه إلى إدراك مفاجئ من الله مكّنه من معرفة الحقيقة بعد أن كان لامنتميا والأمر سيّان مع " بليك".

في آخر فصول الكتاب، يواصل ولسون عرض بعض الحلول التقليدية لمشاكل اللامنتمي، والمحاولات التي بذلت من أجل الوصول إلى تلك الحلول كما رآها نسّاك ومتصوفو الشرق، فيأخذ المتصوف الهندوسي "راما كريشنا" الذي كانت له تجارب صوفية ورؤى في صغره وهبته إدراكاً لحالة كاملة من حالات الهدوء الروحي. وفي غمرة تأملاته العميقة وصلواته المتواصلة يصف حالة عاشها :(قاسيت أشد الألم لأنني لم أحصل على بركة رؤياي للأم. شعرت وكأن شيئاً يعتصر قلبي كالمنديل المبلّل... واستولى عليّ قلق شديد، وخشيت أن لا يكون في استطاعتي أن أراها في هذا العالم، ولاح لي أن الحياة لا تستحق أن يعيش فيها الإنسان، ثم وقع بصري على السيف المعلق على معبد الأم، فقفزت إليه وقبضت عليه مصمماً أن أضع لحياتي حداً، وفجأة كشفت الأم المباركة على نفسها لي...واختفت الأبنية والمعبد..ولاح بدلاً عنها ..بحر وضّاء من الإدراك الروحي...فسقطت فاقد الشعور)ص:294. يعترف ولسون بأن بحث هذا الكتاب صار حلقة متواصلة، وليس الهدف هو إيجاد حل نهائي كامل لمشاكل اللامنتمي، بل الإشارة إلى أنّ هنالك حلولاً تقليدية أو محاولات بذلت من أجل الوصول إلى تلك الحلول.

الخاتمة:

و ما نستطيع أن نستخلصه من هذا الكتاب هو أنّ ولسون على اطّلاع وإلمام واسعين بثقافة هذا العصر وخصائصه، ويتجلّى ذلك من خلال الأعمال الهامة لأدباء ومفكري العصر، والذي انعكس على تحليله وتشخيصه للمشكلة، فغدا عمله نوعاً من التشريح الهادئ والمتواصل لمشاكل اللامنتمي. لكن نرى أنّه تعمّد قراءة تلك الأعمال من منظور محدّد وهو المنظور الوجودي الذي كان تقليعة العصر في تلك السنوات، ممّا أثّر على النتائج التي توصّل إليها. وقد حوّل هذا العمل ــ حسب النقّاد ــ ولسون هو الآخر إلى لامنتمٍ. ويبقى الكتاب من أهم كتب التحليل والتشريح لأمراض الحضارة الغربية المعاصرة الروحية التي لم يقدم فيه ولسون الحل لها .

الهامش :

1 كولن ولسون، كاتب إنجليزي ولد في 26 جوان **1931** في انجلترا من عائلة فقيرة. ساعدته قراءته المتنوعة على تأليف هذا الكتاب وهو لم يتجاوز الرابعة والعشرين من عمره، نشره سنة**1956**. يتناول فيه تحليلاً لنفسية أدباء العصر ومفكريه الذين لم يتكيّفوا وواقعهم الاجتماعي، وعاشوا في عزلة عن مجتمعهم بأسئلتهم الدائمة والمقلقة. ألّف العديد من الكتب مثل: "الدين والتمرّد" **1957**، "عصر الهزيمة" **1959**، "قوّة الحلم" **1961**، "أصول الدافع الجنسي" **1963**، " ما بعد المنتهي" **1965**، وأيضاً العديد من الروايات كـــ"طقوس في الظلام"، "رجل بلا ظلّ"، "طفيليات العقل"..الخ. أثارت مؤلفاته التي يربو عددها على **110** كتاباً، جدلاً واسعاً في الأوساط الأدبية الإنجليزية والعالمية. ولقيت معظم أعماله رواجاً كبيراً، كما كُتب عنها العديد من المؤلفات النقدية.

2 اعتمدنا في قراءتنا لهذا الكتاب على الطبعة الرابعة من الترجمة العربية التي قدّمها أنيس زكي حسن التي نشرت سنة1965 عن دار العلم للملايين بيروت.

الآثار السلبية للضغوط المهنية على الفرد والمنظمة

الدكتور باهي سلامي

جامعة الاغواط

تشكل الضغوط المهنية جزء من الضغوطات التي يتعرض لها الإنسان في حياته، وقد حدد البعض مصادر الضغوط في عاملين أساسيين هما متطلبات العمل، والعوامل الشخصية الخاصة بالفرد نفسه ،كما أشارت عدة دراسات إلى أن الضغوط النفسية في محيط العمل بوجه عام تظهر من خلال إحساس العاملين بالاحتراق النفسي. وأكد العديد من الباحثين أن ضغوط العمل تنعكس سلبا على الظروف النفسية والجسدية للعاملين حيث تظهر أعراض التوتر ،والقلق ،والإحباط، والاكتئاب ،وسرعة التهيج، والاستثارة والميل إلى العنف ،والعدوانية إضافة إلى الأعراض الجسدية مثل الإصابة بأمراض القلب، والقرحة وتصلب الشرايين ...الخ أما الآثار التنظيمية للضغوط فتظهر في الغياب عن العمل أو التأخر في الحضور إليه وكثرة الشكاوي والتظلمات ونقص كمية الإنتاج أو انخفاض من جودة المنتج وكثرة الحوادث و فقدان الروح المعنوية وحماس العمل وعدم الرضا عن المهنة .ونحن في موضوعنا هذا سنركز على مصادر الضغوط المهنية ،وبالتحديد مصادر الضغوط المتعلقة بالمنظمة، ثم نتطرق إلى بعض الآثار المترتبة على ضغوط العمل أو الضغوط المهنية بالنسبة للفرد والمنظمة.

يعتبر الاهتمام المتزايد في المجتمعات المعاصرة بالعمل كوسيلة للتنمية، وكمعيار لقيمة الفرد الاجتماعية، مصدر متزايد للضغوط المهنية التي تنجر عنها آثار سلبية على الصحة النفسية والجسمية للعامل، وكذلك على مستوى العمل، وما يتعلق بالإنتاج،هذا ما جعل الضغط المهني يحظى باهتمام كبير من الدارسين.

فمفهوم ضغط العمل بوصفه مصطلحاً ذا دلالةً ،نشأ في المؤسسات والمنظمات التي تعتمد في تحقيق أهدافها بصورة رئيسة على العنصر البشري.

والاهتمام بضغط العمل بدأ بعد الدراسة التي أجراها كل من wolfe.kahn rosenthal quinn snock و ذلك عام 1964 وكنتيجة لهذه الدراسة برزت ثلاثة اتجاهات في التعامل مع الضغط، أول هذه الاتجاهات أخذ على عاتقه دراسة و فحص الحالات المحتملة للضغط النفسي، مثل حجم المنظمة ، المشاركة في بعض القرارات،فقد ركزت الدراسات فيه على معرفة النتائج المترتبة على الضغط النفسي مثل الرضا الوظيفي، الإثارة و أخيرا الولاء للمنظمة أو المؤسسة التي يعمل فيها الفرد .أما الاتجاه الثـــــالث فقد اهتمت الدراسات فيه على معرفة المتغيرات التي تعمل كوسيط بين ما يمكن اعتباره سلوكا ضاغطا معبرا عن الضغط و بين النتائج المترتبة و الأمثلة على المتغيرات الوسيط يمكن أن تكون من داخل الفرد كنمط الشخصية الذي يتمتع به، أو نوع مركز التحكم، أو قد يكون من داخل المنظمة مثل مستواها بين المنظمات الأخرى أو حتى ظروفها المادية والمالية[1].

وأكثر تحديدا، هناك ثلاثة جوانب رئيسية لدراسة الضغوط في المنظمات، وهذه الجوانب هي: العوامل المسببة لضغوط العمل (مصادر الضغوط)والآثار أو النتائج المترتبة على هذه الضغوط ثم إدارة أو مواجهة الضغوط[2].

ونحن في موضوعنا سنتناول مصادر الضغوط المهنية ، ثم نتطرق إلى بعض الآثار المترتبة على ضغوط العمل و قبل التعرض لمصادر ضغوط العمل، ولآثار المترتبة عليه نحاول تعريف العمل و تعريف الضغوط المهنية .

– تعريف العمل

يعبر العمل عن المهام التي يقوم بها الأفراد في مجال معين ،ويعرف أيضا بالوظيفة . أما الوظيفة فتعني مجموعة الأعمال المتشابهة إلى حد ما في الواجبات أو في طبيعتها[3] .

يمكن أن يعرف العمل بأنه النشاط الذي يقوم به الإنسان ضد الطبيعة لغرض إشباع حاجاته الحالية. ويرى آدام سميث ADAM SMITH بأن العمل هو المصدر الحقيقي لثراء أمة ما [4].

ويعرف بردون العمل في مؤلفه "خلق نظام في الإنسانية" بأنه "الفعل الذكي الذي يتناول به الإنسان المادة والعمل هو ما يميز الإنسان عن الحيوان في نظر الاقتصاديين، وما رسالتنا على الأرض إلا أن نتعلم كيف نعمل"[5].

أما كولسون فقد أعلن سنة 1924 بأن " العمل هو الوظيفة التي يقوم بها الإنسان بالقوة الجسدية والخلقية لإنتاج الثروات"[6].

و يعرف العمل أيضا بأنه مجموعة المهام أو الواجبات التي توكل للفرد للوصول إلى أهداف محددة مسبقا[7].

تعريف الضغوط المهنية:

تعرف الضغوط المهنية بأنها مجموعة من المثيرات التي تتواجد في بيئة عمل الأفراد ينتج عنها مجموعة من ردود الأفعال التي تظهر في سلوك الأفراد في العمل أو في حالاتهم النفسية والجسمانية أو في أدائهم لأعمالهم نتيجة تفاعل الأفراد في بيئة عملهم التي تحتوي الضغوط[8].

ويعرف الخضري الضغوط المهنية بأنها كل تأثير مادي أو نفسي يأخذ أشكالا مؤثرة في سلوك متخذ القرار، ويعيق توازنه النفسي وبالتالي يجعله غير قادر على اتخاذ القرار بشكل جيد، أو القيام بالسلوك الرشيد تجاه المواقف الإدارية والتنفيذية التي تواجهه[9].

أما اوكي بوكولا وجيجدا Olebukola and Jegeda فيريان أن الضغوط المهنية تعبر عن حالة من الإجهاد العقلي أو الجسمي ، وتحدث تقريبا نتيجة للحوادث التي تسبب قلقا أو إزعاجا ، أو تحدث نتيجة للخصائص العامة التي تسود بيئة العمل[10].

ويشير Boudaren إلى أن العمل هو الصحة وأنه مصدر للضغوط غالبا ما يكون سبب في حدوث توتر وقلق واضطرابات مردها إلى وجود صراعات خطيرة ،تؤدي إلى صعوبات صحية ،وهو ما خلصت إليه الدراسات المرتبطة بضغوط العمل ،حيث توصلت إلى أن عدم الرضا الوظيفي وغياب الدافعية، تكون الشعور بعدم الرضا عن الذات ،وبالتالي

التأثير على صحة العامل[11].

مصادر الضغوط المهنية :

بالرجوع إلى الأدبيات المتعلقة بتصنيف مصادر أو أسباب ضغوط العمل، يمكن القول بان الباحثين قد توصلوا من خلال المناهج التي اتبعوها في دراسة هذه الظاهرة إلى تقسيم مصادرها وفقا لثلاثة نماذج رئيسية، وذلك على النحو التالي:

النموذج الأول:تصنيف مصادر ضغوط العمل في مجموعتين رئيسيتين.

النموذج الثاني:تصنيف مصادر ضغوط العمل في ثلاث مجموعات رئيسية.

النموذج الثالث:تصنيف مصادر ضغوط العمل في أربع مجموعات رئيسية فأكثر[12].

وبالنظر إلى طبيعة الموضوع الحالي فان التصنيف الذي يتماشى معه هو التصنيف الأول،والذي يقسم مصادر الضغط إلى فئتين كبيرتين هما:

ـــ الضغوط المرتبطة بالجوانب التنظيمية للعمل، وتتمثل في عدد من المصادر تشمل غموض الدور، وعبء العمل، وتحمل المسؤولية، والتفكير بالمستقبل الوظيفي، والنمو والتقدم المهني، والافتقار إلى المشاركة في اتخاذ القرارات، والظروف المادية للعمل، وغياب الدعم الاجتماعي.

ـــ الضغوط المرتبطة بالمصادر الشخصية للعاملين، وتتمثل في قدرة العاملين على المقاومة، ونمط شخصياتهم، وطبيعة مركز التحكم (داخلي، خارجي)، والقدرات والاهتمامات والحاجات لديهم، إضافة إلى الحالة النفسية والجسدية التي يمرون بها[13].

وعليه سنحاول تناول أهم مصادر الضغوط المتعلقة بالمنظمة انطلاقا من فلسفة المنظمة والتي تعكس ثقافتها، وغالبا ما تكون ماثلة في أهداف وغايات المنظمة والطريقة التي تتبعها الإدارة في تحقيقها لهذه الأهداف، وهو ما يسمى بالسياسات والاستراتجيات، وهذه السياسية يمكن أن تسبب ضغطا للأفراد نتيجة للتخبط السياسي، وعدم وضوح الرؤيا في توقعات سياسية جديدة، وأحيانا تصبح التغيرات السياسية درامية، حيث أن مستوى عدم التأكد يمكن أن يخلق كمية كبيرة من الضغوط للأفراد.

ويرى كل من بريف وشلر أن سياسات المنظمة تتميز بالمركزية الشديدة في اتخاذ القرارات، وضغط القيادات، وعدم المشاركة في اتخاذ القرارات كلها تمثل مصادر ضغوط للعامل [14] .

تعد طبيعة الوظيفة ذاتها مصدرا من مصادر الرضا والضغوط في العمل لدى الفرد ،وذلك لما تتصف به هذه الوظيفة من صفات تميزها عن غيرها من الوظائف الأخرى ،سواء أكان ذلك فيما يتعلق بالفئة التي تصنف منها هذه الوظيفة، أو المكانة التي تتيحها لشاغلها ،ويعد الاختلاف بين الأهمية والمكانة الحيوية سببا رئيسا من أسباب الضغوط لدى الأفراد في العمل [15] .

تظهر الضغوط النفسية الناجمة عن عبء المهنة الزائد , إذا كان عبء العمل كبيرا مقارنة بقدرات و موارد الفرد البشرية.أي زيادة المهام المطـــــــلوب إنجازها أو تعدد المهـــــام في وقت ضيق، أو عدم تناسب قدرات الفرد مع مهام العمل من حيث قلة تأهيله أو حداثته أو عدم تناسب مؤهلاته مع طبيعة العمل[16] .

ويحدث صراع الدور عندما يكون هناك تعارض بين متطلبات الدور، أي عندما يتعر ض الفرد لمواقف تفرض غليه متطلبات متعارضة.و كذلك يظهر صراع الدور حينما يكون الفرد واقعا تحت أكثر من قيادة و يتلقى أوامره من أكثر من رئيس يطلبون منه القيام بوظائف متناقضة[17].

أما غموض الدور, ويعني به نقص أو عدم كفاية المعلومات المطلوبة في أداء الدور وإنجاز أعمال ليست مفهومة أو غير واضحة, ممّا يجعله مضطرباً وقلقاً لأدائه السيئ.أي أن مواصفات الدور غير الواضح و الغامض أيضا تتسبب في عدم مقدرتنا على تحديد أولويات الأعمال أو تحديد الوقت الكافي لإنجازها, وهذين البعدين الآخرين هما من المسببات الرئيسية للضغط في مجال العمل[18].

ويتسبب كل من صراع الدور و الغموض في إحداث توتر, وعدم الرضا عن العمل , و انخفاض في تقدير الفرد لذاته . والغياب, وزيادة معدل دوران العمل. وبالرغم

من أن الغموض قد يزيد من الحاجة إلى الاتصال لتخفيض عدم التأكيد، إلا أن كل من صراع الدور و الغموض قد يولدان شعورا بالكراهية تجاه الأفراد الذين ينظر إليهم كمسببين لهذا الغموض[19].

كما قد يواجه العاملون صعوبات في تكوين علاقات ايجابية مع الأفراد الآخرين في مجال العمل، ويكون ذلك مصدرا للضغط. فالصراع بين الزملاء قي مجال العمل قد ينتج عن تصادمات شخصية فيما بينهم أو متغيرات أخرى مثل, الصراع على المراكز أو المكانة, أو دفاع عن حقوق معينة.وينتج إلى جانب ضغوط الزملاء ضغوط يمارسها الفرد والتي ترجع إلى المشاكل و الخلافات الشخصية. وعدم الموافقة على السلوك المناسب. فالمشرف قد يخلق نوعا من الضغوط بعدم الاهتمام الكافي بمشاعر وحاجات مرؤوسيه[20].

وتعتبر عوائق التطور المهني أو المستقبل الوظيفي احد مصادر ضغط العمل، مثل الافتقار إلى فرص الترقية في المستقبل وعوائق الطموح والشك في المستقبل المهني، والتغيير الوظيفي الذي يتعارض مع طموحات الفرد ومن عوامل الضغط المرتبطة بهذا المصدر الخوف من الفشل في العمل الجديد، أو الخوف من العجز عن مجازاة التغيرات الفيزيولوجية أو الاقتصادية أو الاجتماعية، فإذا لم يتمكن الفرد من هذا التوافق مع التغيرات الجديدة المصاحبة للترقية الوظيفية فانه حتما سيشعر بالضغط، كما أن التقدم في الوظيفة يكون مصدرا للضغط بسبب الشعور بعدم الأمن النفسي أو الوظيفي أو الخوف من الفصل أو التقاعد المبكر أو الترقية غير المناسبة[21].

ويمثل الأجر وملحقاته من المزايا الاقتصادية التي يحصل عليها العامل لها تأثير في اتجاهاته نحو عمله والرضا عنه. و بالتالي عدم التكافؤ بين راتب الفرد ونفقاته الأسرية والشخصية يعرضه لتدني مستوى المعيشة وصعوبة التخطيط المالي، وكل هذا يسبب ضغطا[22].

ومن أهم مصادر الضغط في أية منظمة هو التغير الذي تقدم عليه المنظمة لأسباب عدة. فالناس يميلون إلى التعود على خطوات، وإجراءات، وتنظيمات معينة أثناء أداء

أعمالهم، ويقاومون التغير، فمعظمنا يميل إلى إبقاء الأشياء على حالها بحيث نكون قادرين على التنبؤ الدقيق، أو على الأقل توقع ما يحدث ويبدو إن هذه الاستمـــرارية مطمئنة . لهذا، فـــليس من المستـــغرب أو المدهش أن تسبب التغيرات الرئيـــــسة أو الكبـــيرة قدرا كبــــــيرا من الضغط، لأنها قد تحمل بين طياتها خيرا أو شرا يصيب الفرد، ومن الأمثلة على التغيرات التي تؤدي إلى ضغط كبير إعادة تنظيم المؤسسة، أو الاندماج مع مؤسسات أو شركات أخرى، أو تغير في أنظمة العمل، وأدواته، أو تغيرات في سياسات الشركة أو أية تغييرات في القيادة الإدارية[23].

الآثار السلبية للضغوط المهنية على الفرد والمنظمة:

لقد أثبتت الدراسات أن الضغط المهني ينعكس سلبا على الفرد والمنظمة والمجتمع بأسره ونجد "ديفيد فونتانا" .Fontana .D (1993) قد بين أثر الضغط الحاد على المستوى المعرفي والانفعالي والسلوكي في ما يلي:

التأثيرات المعرفية للضغط الحاد والتي تتجلى في نقص مدى الانتباه والتركيز وتضعف قوة الملاحظة، ويزيد اضطراب قدرة الفرد على ضبط التفكير، تتدهور الذاكرة قصيرة طويلة المدى ويقل الاستدعاء ،تقل سرعة الاستجابة الفعلية، يزداد معدل الأخطاء في المهام المعرفية والمعالجات،تتدهور قوة التنظيم والتخطيط طويل المدى والتنبؤ بالتتابعات المستقبلية،تزداد الاضطرابات الفكرية، والوهم,وتقل عناصر النقد والموضوعية,وتصبح أنماط التفكير مضطربة ولاعقلانية أو غير منطقية

أما التأثيرات الانفعالية للضغط الحاد فتظهر في ازدياد التوتر الفسيولوجي والنفسي، ويزداد معدل الوساوس:يترع الفرد إلى الشكوى التخيلية, ويختفي الإحساس بالسعادة، ويزداد معدل القلق, ويصبح الفرد أكثر حساسية وعدوانية يقل التحكم في شفرات السلوك، ويقل التحكم في الدفاعات الجنسية أو على العكس، ويظهر الاكتئاب والعجز حيث تنخفض بشدة حيوية الفرد,وينخفض الإحساس بتأكيد الذات بشكل حاد.

كما تبرز التأثيرات السلوكية للضغط الحاد في تزايد مشكلات الكلام، نقص الميول والحماس، يتخلى الفرد عن أهدافه الحياتية,يتزايد التأخر والغياب عن العمل، يظهر مرض حقيقي أو وهمي،ويزداد سوء استخدام العقاقير و يزداد تناول الكحوليات والكافيين أو مواد نيكوتينية،وتضطرب عادات النوم، يزداد عدم الاطمئنان أوالشك في الزملاء و لأقارب:يزداد الميل لإلقاء اللوم على الآخرين، تجاهل المعلومات الجديدة،حل المشكلات بأسلوب سطحي.

وفي نفس الاتجاه ترى راوية حسين أن ردود الفعل اتجاه الضغط تمس الجوانب النفسية والجسمانية والسلوكية وتوضحها كالتالي:

- ردود الفعل النفسية: وقد تكون متعلقة بالمشاعر وهي تمثل مشاعر القلق والتوتر والإحباط، والعزلة، أو قد تكون وجدانية إدراكية مثل تفسير الأحداث والظروف.وقد يتضمن رد الفعل هذا فقد الاهتمام بالعمل،أو بالحياة بصفة عامة ،أو فقد الالتزام بالأهداف المهنية .

- ردود الفعل الجسمانية:وهي تتضمن الإجهاد، والقرحة وأمراض أخرى والمرتبطة بضغوط العمل.

- ردود الأفعال السلوكية:وتتضمن ترك العمل والغياب وانخفاض مستوى الأداء.

-وعادة ما تحدث كل الأنواع الثلاثة معا. وتختلف ردود فعل الأفراد، وأيضا تختلف مشاعر الضغوط لموقف معين باختلاف الأفراد.فردود الفعل هي حالة فردية قد يرى الفرد راحته في مشاهدة التلفزيون، أو سماع الموسيقى، وما إلى غير ذلك[24].

فعلى مستوى الآثار النفسية، أظهرت دراسة كندية أن ازدياد مستوى الإجهاد في العمل وغياب الدعم الاجتماعي مرتبطان مع خطر التعرض للاكتئاب. حيث أشرفت إيما روبرتسون بلاكمور، من جامعة روتشستر في نيويورك، على الدراسة التي أجراها باحثون كنديون، معتمدين على استطلاع للرأي شمل 24324 موظفاً وعاملاً في العام 2002، وقيم الباحثون العلاقة بين الاكتئاب الدائم أو الموقت، وبين الاكتئاب النفسي الناتج عن العمل.

كما بينت الدراسة، التي نشرت في مجلة "أميريكان جورنال أوف بابليك هيلث"، أن مستوى الإجهاد في العمل مرتبط بخطر الإصابة باكتئاب قوي لدى الرجال، أكثر من النساء، لكن غياب الدعم الاجتماعي يعرض الجنسين معاً للانهيار. وقالت بلاكمور إن "الإصابة بالاكتئاب في أماكن العمل مشكلة صحية عامة تتطلب التدخل لحلها، ولكنها ما تزال غير معترف بهاو لا تعالج كما يجب"[25].

وفي دراسة شملت 10 مؤسسات fribourgeoises لمعرفة أعراض ضغط العمل لدى المشرفين والعمال خلصت إلى نتائج، من بينها أن العمال يشتكون من أعراض الضغط المرتبطة بالجوانب البدنية كالتعب البدني وآلام العضلات والمفاصل...إلخ. كون الجسم يعتبر أداتهم في العمل ، بينما المشرفين أو الإطارات المسيرة فكانت شكواهم ترتبط بالأعراض النفسية كإضراب النوم والإجهاد العصبي...إلخ[26].

أما الدراسة التي أجريت على أكثر من 10 آلاف موظف مدني بريطاني أظهرت أنه كلما زاد الإجهاد في العمل كلما زادت احتمالات الإصابة بالأعراض المؤدية إلى الإصابة بأمراض القلب والسكري،و أن الرجال الذين يلازمهم الإجهاد في العمل تتضاعف لديهم احتمالات الإصابة بالأعراض المؤدية إلى الأمراض الخطيرة، مقارنة مع أولئك الذين قالوا إنهم لا يشعرون بإجهاد[27].

وفي جانب الأداء والإنتاج وسلوك العامل يقول العمري "إن تعرض العاملين بالمنظمة للضغوط العملية قد يؤدي إلى عواقب وخيمة وتلحق أضرارا شديدة بالأداء الوظيفي أو بالإنتاجية وفاعلية المنظمة من خلال بعض السلوكيات العدوانية كالقيام بالعديد من الأعمال التخريبية بالمنظمة مثل إتلاف المخرجات وتضييع وقت ومواد المنظمة وتدمير المباني والأجهزة وتقيد الإنتاج"[(28)].

ويشير محمود فتحي عكاشة إلى جملة من الآثار التنظيمية للضغوط على منها مباشرة مثل الغياب عن العمل أو التأخر في الحضور إليه وكثرة الشكاوي والتظلمات ونقص كمية الإنتاج أو انخفاض من جودة المنتج وكثرة الحوادث وتوقف الآلات ، و غير

مباشرة مثل فقدان الروح المعنوية وحماس العمل وعدم الرضا عن المهنة وقلة عمليات الاتصال المباشر [29] .

أما على مستوى تكلفة ضغوط العمل فإنها تلحق خسائر جسيمة بالأفراد ومنظمات الأعمال. ويكشف تقرير لإحدى شركات التامين صدر في الولايات المتحدة عام 1984 أن هناك مليون عامل يتغيبون يوميا بسبب الضغوط. وبتكلفة تقدر سنويا ب150 بليون دولار. ويشمل هذا الرقم تكاليف الغياب، وترك العمل، وانخفاض مستوى الإنتاجية، وطلبات التعويض والتامين ونفقات العلاج الصحي[30] .

هذه الأسباب الكثيرة والآثار المرتبطة بضغط العمل موجودة في دول الاتحاد الأوربي، حيث بينت الدراسات أن أكثر من نصف 160 مليون عامل يشتكون من أعراض الضغط والتي لها انعكاسات على المستوى الصحي للعامل فقد أشارت هذه الدراسات أن 16% من هؤلاء العمال يعانون من الصداع، وأن 23% من التعب، و28% من الضغط و33% من آلام و أوجاع الظهر ، وفي كثير من هذه الحالات الآلام مميتة[31].

في عام 1988 م ،ذكرت صحيفة "وول ستريت جورنال "إن 46% من الموظفين لديهم مستويات مرتفعة من الضغط المتعلق بوظائفهم ،وان 70% من الموظفين قد عانوا من بعض الأمراض التي يسببها الضغط[32].

وفي اليابان تم نحت مصطلح جديد وهو Karashi ويعني الموت بسبب الإفراط في العمل .وقد وجدت الحكومة اليابانية أن 43 %من الموظفين الذين يعملون بالراتب في طوكيو كانوا يشعرون بالقلق من إمكانية حدوث هذا الأمر لهم[33] .

ويقول دومنيك جراردان Dominique jegaden إن الضغط غزا عالم الشغل في الولايات المتحدة الأمريكية و يعتبر سببا في 46 %..من شكاوى العمال[34].

وهذا ما يبينه إعلان منظمة العمل الدولية التابعة للأمم المتحدة، والمعنية بشؤون العمل والعمال. عن نتائج بحثها المستمدة من معطيات مجموعة من الدراسات الإحصائية

والعلمية تتعلق بالموضوع أجرتها على خمس دول صناعية. وتبين أن نحو (10%) من البالغين يصابون بفعل ظروف العمل الضاغطة بأنواع من الإحباط المؤدية للكآبة كل عام[35] .

ويكشف تقرير لإحدى شركات التامين صدر في الولايات المتحدة عام 1984 أن هناك مليون عامل يتغيبون يوميا بسبب الضغوط. وبتكلفة تقدر سنويا ب150 بليون دولار. ويشمل هذا الرقم تكاليف الغياب، وترك العمل، وانخفاض مستوى الإنتاجية، وطلبات التعويض والتامين ونفقات العلاج الصحي[36] .

وتؤكد هذه النتائج ما توصلت إليه L'agence Européenne pour la santé au travail 1998 في تقدير التكلفة المالية الناجمة عن المخاطر الصحية للعمل والتي يعتبر ضغط العمل احد الأسباب الرئيسية فيها .والجدول التالي يبين هذه التكلفة ونسبتها من ميزانية كل دولة سنويا.

تقدير التكلفة المالية ونسبتها من الميزانية السنوية للدول الاروبية

الدولة	التقديرالسنوي بالمليار اورو	% من الميزانية السنوية PIB	الدولة	التقديرالسنوي بالمليار اورو	% من الميزانية السنوية PIB
سويسرا	4,9	2,3	ارلندا	0,18	0,4
المانيا	45	2,4	ايطاليا	28	3,2
النمسا	2,6	1,4	الاكسنبورغ	0,34	2,5
بلجيكا	5,1	2,3	هولندا	7,5	2,5
الدانمارك	3	2,7	البرتغال	0,3	0,3
اسبانيا	1,5	3,0	بريطانيا	16,8	2
فلندا	3,1	3,8	السويد	7,2	4

فرنسا	7	0,6			

L'agence européenne pour la santé au travail 1998

كما يشير ميشيل فيزينا Michel vèzina أن نقص الإنتاج وزيادة التكاليف تعود بشكل مباشر إلى الضغط المهني، كالتغيب وحوادث العمل وتكاليف العلاج حيث تصل سنويا الى4 ملايير دولار في الكيبك[37].

ومن هنا نلاحظ إن الدول الغربية تعطي لعواقب وتكلفة الضغوط المهنية، من حيث دراستها، وإيجاد حلول للتخفيف من آثارها.

أما بالنسبة للدول العربية فلم نعثر على إحصائيات بشان الموضوع، وهو نفس ما ذكره العتيبي في دراسته حيث قال "تفتقد البيئة العربية إلى مثل هذه الإحصائيات التي تبين بوضوح مدى خطورة هذه الظاهرة وخسائرها الجسمية"[38].

خلاصة:

بعد تناول مفهوم الضغوط المهنية ومصادر الضغوط المهنية التي تعددت وتشابهت في كثير من الدراسات.والتي تمثلت في عدة نقاط كعبء المهنة وصراع الدور وضغط الوقت ومشكلة العلاقات أما الآثار السلبية المترتبة على الضغوط فقد تبين بأنها خطيرة ،سواء على مستوى الفرد كازدياد التوتر الفسيولوجي والنفسي، ويزداد معدل القلق , ويصبح الفرد أكثر حساسية وعدوانية ويظهر الاكتئاب و الاضطرابات العصبية والاضطرابات السيكوسوماتية. أما على مستوى المنظمة فالآثار السلبية للضغوط تتجلى في أشكال متعددة كالغياب عن العمل أو التأخر في الحضور إليه وكثرة الشكاوي والتظلمات ونقص كمية الإنتاج أو الانخفاض من جودة المنتج وكثرة الحوادث وتوقف الآلات ، وعدم الرضا عن المهنة .....الخ ، وكذلك في تقدير التكلفة المالية الناجمة عن المخاطر الصحية للعمل والتي يعتبر ضغط العمل احد الأسباب الرئيسية والمقدرة بالملايير حسب بعض الدول الغربية وغياب هذا الجانب الإحصائي في الدول العربية الأمر الذي يستدعي إجراء العديد

من الدراسات في هذا المجال لغرض الوقوف عند أسباب الضغوط المهنية والتخفيف من آثارها السلبية .

الهوامش :

1 عبد الرحمان بن سليمان الطريري – الضغط النفسي- مفهومه تشخيصه طرق علاجه ومقاومته- مطابع شركة الصفحات الذهبية المحدودة- الطبعة الاولى1994، ص18.

2 عبد الرحمان بن احمد بن محمد هيجان- ضغوط العمل- مصادرها ونتائجها وكيفية إدارتها- مركز البحوث والدراسات الادارية الرياض السعودية.1998. ص23.

3 علي عسكر ، ضغوط الحياة وأساليب مواجهتها ، ط3 دار الكتاب الحديث 2000 الكويت.

علي عسكر 2003 ص84.

4 Bouttefnouchet Mostefa.les travailleurs en Algérie E N A P – E N A L -1982 . P 20

5 هنري أرفون، فلسفة العمل، ترجمة عادل العلوا، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1989

هنري أرفون-ص 153- سنة 1989.

6 جورج فدرمان، بيار نافيل، رسالة في سوسيولوجيا العمل، ترجمة بولاند عمانوئيل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

فردمان 1985 ص11.

7 Roger Mucchielle – L'étude des postes de travail – ESF éditeur 7 édition -1991. P 101

8 محمد بسيوني 1995ص14

9 زينب علي الجبر 1998-ص39

10 محمد الدسوقي 1998ص193

11 Boudaren .Mohamed – Le Stress – entre bien ètre et souffrence-BERTI Edition Alger .2005.p.101.

12 عبد الرحمن هيجان.1998.ص.73

13 سمير عسكر.1988.ص.ص21.16

14 شعبان علي،2002-ص364- الهيجان 1998.ص158 - طه عبد العظيم حسين.2006.ص230

15 طه عبد العظيم حسين.2006.ص224
16 ناصر العديلي 1995 ص 251
17 علي عسكر2003 ص88. محمد عبد الجواد2002 ص 77
18 مقدم سهيل 2001 ص39 – فونتانا 1993 ص64
19 راوية حسين 2001 ص403
20 رونالد . ي .ريجيو 1999 ص293 –راويةحسن2001 ص406 –فنتانا 1993 ص71
21 سلطان المشعان2000 ص ص69-70
22 علي السلمي. بدون سنة.ص129 - طه عبد العظيم.2006.ص230
23 رونالد . ي .ريجيو 1999 ص293
24 راوية حسين 2001.ص.411
25Arabinfocente.httpwww.arabinfocenter.netindex.phpp=47&id=47943r
26 Diane bachler et al 2004 www.fcho.ch
27 httpwww.6abib.comnewsarticles.phpid=2
28 عبيد بن عبد الله العمري – بناء نموذج سببي لدراسة تأثير كل من الولاء التنظيمي والرضا الوظيفي وضغوط العمل على الأداء الوظيفي والفعالية – التنظيمية – مجلة جامعة أم القرى للعلوم التربوية والاجتماعية والإنسانية – المجلد السادس العدد الأول يناير .2004.ص.131.
29 محمود فتحي عكاشة -1999- ص ص 91-92
30 آدم العتيبي _ علاقة ضغوط العمل بالاضطراب السيكوسوماتية والغياب الوظيفي لدى العاملين في القطاع الحكومي قي الكويت _ مجلة العلوم الاجتماعي مجلة 25 عدد 2/ مجلس العلم النشر العلمي جامعة الكويت 1997 ص179.
31 Lennart.levi-le manuel d'orientation sur le stress lie au travail de la commission européenne BTS .Newsletier .W 19-20-septembre 2002.p19-20.
32 أكرم عثمان 2002 .ص.17
33 أكرم عثمان 2002 .ص.18
34 Dominique Jegaden.www.metrabrest.com/stress.pdf.
35 نجاح بنت قبلان القبلان – مصادر الضغوط المهنية في المكتبات الأكاديمية في المملكة العربية السعودية – مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية – 2004 الرياض السعودية.

2004 ص 82.

36 آدم العتيبي، 1997 ص179.

37 Barbeau. Isabelle. épuisement professionnel se brûle-t-on encore? Psychologie quebec 18(2) - 2005. p21.

38 آدم العتيبي. 1997.ص.180.